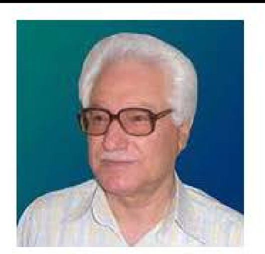


الثقافة والتثاقف ...

الثقافة الْعَالِمَة أنموذجاً

د. عدنان عويّد

باحث وأديب، رئيس فرع دير الزور لاتحاد الكتاب العرب

بالرغم من تعدد المفاهيم التي تناولت الثقافة ودلالاتها، حتى كادت أن تتجاوز المئة تعريفاً، بل تجاوزتها، أستطيع أن أدلو بدلوي في هذا المجال لأقول: إن الثقافة في سياقها العام، هي مجموع ما قام الإنسان بإنتاجه في الاتجاهين المادي والروحي عبر علاقته التاريخية مع الطبيعة والمجتمع، مضافاً إليها كل ما اكتسبه هذا الإنسان من مهارات بفعل نشاطه الفردي، أو ما تجذر عنده من قابليات واستعدادات فطرية انطبعت في جيناته بفعل نشاط الإنسان التاريخي. وانطلاقاً من هذا الفهم للثقافة، فالثقافة إذاً، تبدأ بالحرف، وبأول وسيلة إنتاجية اكتشفها الإنسان وهي (العصا)، وصولاً إلى ذروة الثورة المعلوماتية وأقمارها الصناعية الفضائية.

إن الثقافة في التحليل السوسيولوجي إذاً، هي ثقافة إنسانية، قام الإنسان بإنتاجها، وعمل تاريخياً على تطويرها، وفي كل مرة يقوم بإنتاج عناصر ثقافيّة جديدة أو تطوير ما قام بإنتاجه، تعمل هذه العناصر - ماديّة كانت أو روحيّه — بدورها أيضاً على تطوير عقل وأخلاق منتجها، وإدراكه وحواسه ومهاراته، فالعلاقة بين عناصر الحضارة والإنسان علاقة جدليّة، كل منهما يؤثر ويتأثر بالآخر.

إن الإنسان وفقاً لهذا المعطى هو إنسان ثقافي/حضاريّ، وإنه أثناء وجوده في معطيات حياته أو جوده الاجتماعي، أي أثناء إنتاجه لخيراته الماديّة الروحيّة وما يترتب أو يقوم على هذا الإنتاج من علاقات إنسانيّة، قد ساهم هذا الوجود أو الإنتاج ذاته في تحقيق اغتراب الإنسان وضياعه الماديّ والروحيّ أيضاً في هذا الإنتاج. فالإنسان في قسم كبير من حياته هو مغترب أو ضائع في منتجاته. ألم يصنع هو ذاته آلهته من حجر ويعبدها، أو من تمر يصلي لها وعندما يجوع يأكلها.. ألم يصنع الإنسان ذاته النقود لتتحول إلى قوة ماديّة يباع هو ذاته بها ويشرى.. ألم يخلق الإنسان بنفسه آلامه وقهره ومعاناته بفعل الإنسان. ألم يؤلف الشعر والقصة والرواية واللحن والرسم من أجل

تصوير أحزانه وأفراحه وطموحاته في هذه الحياة التي أنتجها بنفسه، ثم راح بعض ما أنتج يأخذ حالة التقديس .

نعم .. هذه هي ثقافته التي كونها عبر التاريخ، وهذه هي ثقافته التي أثرت فيه وطورت وبدلت في حياته مثلما طور وبدل بها هو أيضاً. وأخيراً هذه هي ثقافته التي ضاع في منتجاتها وراح من جديد يبحث عن ذاته فيها لِيُكَوِنَ ثقافة أخرى تَصور أنها غير ثقافته... ثقافة من خارج التاريخ . إنها الثقافة اَلْعَالِمَة. أي هي ثقافة غربة الإنسان وضياعه في منتجاته... هي الثقافة التي فقد فيها الإنسان ذاكرته التاريخيّة، فراح يبحث عنها في عصر طفولته الإنسانيّة وما استجد عليها من أساطير نسج هو مكوناتها الفكريّة بما تتناسب مع حلمه في الخلاص وتحقيق السعادة والأمن والاستقرار. فالإنسان في كل دورة حياتية لمعطيات هذه الثقافة، يعيد إنتاج رؤاها الأسطوريّة وطقوسها ورموزها، كونه يشعر في كل دورة حياتية لها - وغالباً ما تكون سنويّة - استعادة جديدة لحياته يتخلص فيها من كل ما علق فيها من خطايا وذنوب ليخرج من جديد إنساناً بولادة جديدة. إنها ثقافة الأسطورة والمقدس والروحيّ بكل أشكالها التاريخيّة ومن ضمنها الثقافة البدائيّة التي لم يستطع الإنسان حتى هذا التاريخ أن ينسلخ عن الكثير من معطياتها. إنها ثقافة تقديس الشجر، والحجر، والضحيّة ودمها، وسن الذئب وجلده، ونضوة الحصان، وريشة الطائر، ورأس الوعل، والثعبان، والخرزة الزرقاء، وإشعال الشموع ...

إنها ثقافة الخوف من الحاضر والآتي، وما يرافق هذا الخوف من بحث عن سر الخلاص عند الشيخ وحجبته أو تميمته، أو عند الساحر ومائه ورماد نيرانه وأسماء جنياته وجنه.. إنها الثقافة التي اعتقدنا أن فيها سر الوجود وحركة الكون وكوارثه أو نعمه.. إنها ثقافة الأسطورة التي لم تزل تهيمن على حياتنا ونفسر بها قوانين حركة الطبيعة والمجتمع، وعالم الإنسان الداخلي في خوفه ومرضه وألمه وحلمه ورغباته.. إنها ثقافة استرداد الماضي التي لم نزل نعتقد أننا بإحياء ذكرى بعض محطاتها سنوياً نستعيد فردوسنا المفقود، أو ما يمنحنا تجديد حياتنا، وما أكثر تلك المواقف وتعدد دلالات إحيائها، أو الوقوف عند ذكرها، كأعياد الميلاد وغيرها.. إنها الثقافة التي تجسدت في بعض صيغها الأكثر حضاريّة في الطائفة والمذهب والحزب والطريقة الصوفيّة، التي تَلَقَنَهَا الأفراد عبر طقوس تنسيبيّة، ومُنحت لهم على درجات ومراتب يشعر المرء في كل مرحلة فيها أو مرتبة أنه خُلق خلقاً جديداً، وأنه حقق تمايزاً معرفيّاً عن غيره في معرفة نفسه وما يحيط به.. إنها ثقافة الشيخ والبطل السلبيّ الذي نزحف على ركبنا للوصول إليه وتقبيل يده أو أخذ البركة من حضوره ولمسات يده... إنها

ثقافة كل الرموز التي تُحول الفرد منا إلى ريبورت يشعر أن كل ما تعلمه من هؤلاء هو بداية المعرفة ونهايتها، وأن معرفة الكون والمجتمع والفرد تكمن فقط فيما تعلمه من هؤلاء... إنها ثقافة الرموز والطلاسم التي لا تنتمي للعقل ولا لنشاط الإنسان، بل هي تريد للعقل والإنسان وحاضره أن ينتمي إليها، كونها هي وحدها من تمتلك الحقيقة المطلقة والعارفة بما كان وما هو كائن وما سيكون. وهي وحدها الصالحة لكل زمان ومكان... إنها الثقافة العَالِمَة.

التأثير السلبي للتثاقف مع الغرب وتعميق ثقافة الاغتراب:

مع تحقق عملية تركز الرأسمال في أوربا بشكل عام، وأمريكا على وجه الخصوص، وتحوله إلى رأسمال ماليّ، (1). وبالتالي التحامه بالدولة وتحوله أخيراً إلى رأسمال احتكاريّ، أخذ هذا الرأسمال الاحتكاريّ بدوره تحويل الدولة ذاتها التي التحم بها إلى دولة رأسماليّة احتكاريّة، راحت تمثلها في تاريخنا المعاصر الولايات المتحدة الأمريكيّة، بما تحمل هذه الدولة من مشاريع قهريّة لشعوب العالم، يأتي في مقدمتها تشكيل ما سمي بالنظام العالمي الجديد، والعمل على إعادة هيكلة العالم (السوق العالميّة) وفقاً لمصالحها. فأمام هذه التحولات البنيويّة للنظام الرأسماليّ، رحنا نلمس انغلاقاً لتاريخ الأفكار، وولوج مرحلة ما بعد الحداثة، التي راحت مقولة (أدر جيداً أرصدتك) تفرض نفسها على كافة مستويات هذه المرحلة، وبخاصة القيميّة منها ممثلة بالفن والأدب والفلسفة والأخلاق...إلخ

إن معطيات ما بعد الحداثة في شقها ألقيمي هنا، لم تعد في مضمار هذا النظام أكثر من جملة من السيرورات التراكميّة التي يشدّ بعضها بعضاً، والتي دخلت عملياً كما يقول "ماكس فيبر" في مضمار (بناء تحديث الموارد وتحويلها إلى رؤوس أموال، عبر تنمية القوى الإنتاجيّة، وزيادة العمل... وعلمنة القيم الأخلاقيّة)(2).

إن قراءة أولية لأفكار " ماكس فيبر"، تشير لنا بكل وضوح، إلى أن هناك حالات انزياح قد تمت لمسألة القيم الإيجابيّة، ويأتي في مقدمتها النسق الثقافي موضوع بحثنا هنا، وذلك من خلال السعي إلى فصل المسائل القيّمة ومنها الثقافيّة، عن أصولها أو جذورها من جهة، ثم تحويلها إلى نماذج لسيرورات تطور حياديّة، وقطع صلتها بكل ما هو عقلانيّ، بحيث لم تعد الثقافة بصفتها عمليات تفعيل لتنمية المجتمع وتطوره، أي بوصفها التاريخ الموضوعي للبنى العقلانيّة، بقدر ما أصبحت مورداً للدخول (كم مليون دولار حقق هذا الفلم، وكم مليون دولار تساوي هذه اللوحة، وكم مليون دولار حقق هذا الكتاب..إلخ).

وهـذا مـا يـدفعنا للقـول أيضـاً: إن الثقافـة في معطياتهـا المـا بعـد حداثويّـة، قـد قضت على مقدمات التنوير، وأصبحت نتائج التحول في القيم التي أشرنا إليها وحدها تستمر في التـأثير، وبالتـالي هـذا مـا أدى بـالمجتمع هنـا أن يتحـرر مـن إحـدى الروافـع الأساسيّة المحركة لتطوره الإيجابي، وهي "الثقافة".

إن الثقافـة في هـذا السـياق، تحولـت إلى أسـلوب عمـل يسـاعد علـى تحريـك القـوانين الوظيفيّـة لاقتصـاد السـوق المتـوحش، وللتنميـة والعلـم اللـذين يخـدمان هـذه الوظيفة الاقتصاديّة، وخلق قيم اجتماعيّة وأخلاقيّة وسياسيّة جديدة كالتي أشار إليها "ماكس فيبر"، تخدم مصالح قادة النظام العالمي الجديد. أي تحويل هذه الثقافة إلى أداة لخلق قيم ونظام ربحيين بعيدين عن خدمة المجتمع، تتكئ على (عقل أداتيّ). (3) في التفكير والممارسة، كل ما يراد منه هو إدارة الأرصدة بشكل جيد.

إن (نمذجة الثقافة) في المجتمع الغربي والأمريكي في الصيغة التي تقدمنا بها أعلاه، دفعت بعلم أو دون علم، بعض الكتاب والمفكرين العرب لتسويقها في ساحتنا الثقافيّة، الأمر الذي زاد من حدّة وسعة الانزياح الثقافي في وطننا العربيّ، وبالتالي المساهمة أكثر في تعميم التخلف وتجذيره.

***

الهوامش:

1 -الرأسمال المالي: هو التحام الرأسمال التجاري والصناعي بالرأسمال المصرف، وبالتالي الزيادة في تمركز الراسمال في يد طغمة ماليّة قليلة العدد على مستوى الدولة الوطنيّة.

2 -راجع القول الفلسفي للحداثة، "هبرماس"، ترجمة فاطمة ألجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1995 ، ص9).

3 -العقل الأداتيّ: هو العقل عندما يوظف في تسيير التكنولوجيا ورسم الخطط والبرامج الإداريّة او الوظيفيّة لأصحاب الرأسمال بعيدا عن دوره في التخطيط لتنمية المجتمع وتطوره.

القصة القصيرة جداً في العراق



أ.د. نادية هناوي

كاتبة وناقدة أدبية عراقية

القصة القصيرة جداً نوع سردي يمتاز بالتكثيف والاختزال وبغيته إيصال فحوى فكرته أو رسالته بأسرع الوسائل متعاملاً مع اللغة تعاملاً خاصاً جداً يجعل لكل كلمة دورها الوظيفي داخل السرد وهذا ما يمنحها جاذبية الشعر ومدلولية السرد وفاعلية التأثير والإدهاش.

وتتطلب كتابة القصة القصيرة جداً ثراء معرفياً كبيراً وبراعة في توظيف التقانات كاستعمال المفارقة والعجيب والذاكرة والحلم والفانتازيا والمونولوج والمونتاج في مضمار حدث واحد أو اثنين وشخصية أو أكثر لتندمج جميعها في خيط سردي واحد قصير ومختزل قد يبدأ من النهاية لينتهي في البداية استرجاعاً وقد يبدأ من النقطة التي ينتهي فيها ضمن بناء دائري وقد يكون بناء متناوباً جيئة وذهاباً.

ولا يتوانى كاتب القصة القصيرة جداً من أن يجعل لحظة التأزم عبارة عن لحظة توهج تفاجئ القارئ بلفتة أو نكتة أو نبضة أو لمحة وبما يخرق معتادية الحدث المسرود التي سرعان ما تتعقد لتنفرج بذات السرعة المفاجئة التي حلت بها وهذا ما يجعلها قصة اللحظة المفعمة بالتحول والدهشة.

وعلى الرغم من محدوديتها التداولية نوعاً ما؛ إلا أنها أكثر أنواع القص انفتاحاً وامتداداً في فضاءات الرؤى وعوالم التأمل وهذا ما حدا ببعضهم(1) وبسبب خصوصية اللحظة القصصية فيها أن يسميها الاقصوصة كون فاعلية التوصيل الكامنة في متنها وعنوانها عادة ما تبدو صادمة ملامسةً ذاتية كاتبها عاكسة مقدار الإحساس المستودع فيها.

وعلى الرغم من قصر سطور القصة القصيرة جداً؛ إلا إنها محسوبة بعناية في استهلالها أو افتتاحها وفي تخلصها وختامها، وبعض القصص القصيرة جداً تكون ذات اشتغال نفسي وأخرى ذات اشتغال واقعي اجتماعي وأخرى ذات بعد

رؤيوي تأملي وقد تعتمد تيار الوعي بالاستبطان الداخلي.

ولم تحظَ القصة القصيرة جداً بتعريف شامل وتام في أدبيات النقد الحديث لكنها حظيت باهتمام الكتّاب لاسيما كتاب أمريكا اللاتينية.

وإذا كان عصرنا اليوم يوسم بالسرعة الخاطفة بسبب التطور في التواصل الرقمي والتفاعلي؛ فإن القصة القصيرة جداً هي الأكثر ملاءمة بسبب تماشيها مع هذه السرعة ومن دون أن تقطع أوصال كتابتها بالتراث القصصي كونها ملتصقة به بلا رخاوة أو رجحان.

وليس بعيداً أن تفرض هذه القصة نفسها على المشهدية القصصية العربية بما لا يدع مجالاً للتكهن أو المراهنة. وإذا أردنا أن نضع توصيفاً نظرياً يؤطر مفهوم القصة القصيرة جداً؛ فإننا سنجد أنها فن إبداعي ينزع نحو القصر من الناحية الكتابية ويتعمد التلميح والإشارة من الناحية القرائية، والقصة القصيرة جداً صورة شعرية ينقصها الامتداد ويعوزها الإيقاع لكنها تتمتع بالتوهج والدرامية حركة وتوتراً وهذا ما يمنحها الانفتاح لحظة التنوير التي تلتقي فيها خيوط السرد، فتكتسب وحدته معناها.

وإذا كانت القصة القصيرة جداً عبارة عن انفعال وانثيال في بدايتها فإنها في ختامها صدم وإيقاظ وتوهج ولهذا عدت أشبه بالمغامرة.

ولا بد للباحث في فن القصة القصيرة جداً أن يتبنى نظرية التداخل الأجناسي، لكون مميزات هذا اللون من الكتابة القصيرة جداً تكمن في انفتاحه الأجناسي على مختلف الفنون متأثراً بالشعر والحكاية والخاطرة والومضة والحكمة والمثل، وهو إذ لا ينحاز لواحد منها؛ فإنه يتوخى دوماً الاختزال متجاوزاً ضوابط القص وعناصره، كأن تغيب الشخصية أو الحوار أو الزمان والمكان وقد ينعدم وجود الحدث القصصي لكن لحظة التوهج في كل تلك الحالات تظل شرطاً أساساً في قيام السرد.

وما اشتراط وجود التأزم في القصة القصيرة جداً إلا لكونها تفقد سرديتها من دونه فتصبح عندئذ نصاً فضفاضاً لا شكل له ولا كيان والحقيقة أن افتراض الانفتاح بالتداخل والاندماج مع الأجناس الإبداعية يبقى مرهوناً بوجود التأزم المفضي إلى التوهج الذي يمنحها حدودها ويعطيها هويتها القصصية الخاصة؛ مانعاً لها من أن تنزاح نحو الشعر بإطلاقية أو أن تماشي النثر بمشاعية.

وبذلك تغدو القصة القصيرة جداً فناً من فنون القص لا على الشمول والعموم؛ بل على التمايز والتخصيص الذي به تعاملت الأقلام القصصية معها سواء في الكتابات العالمية أو العربية.

وقد يصح القول إن هذا الفن إنتاج إبداعي يدخل في إطار التجريب الفني والموضوعي ومن هنا تعد عملية تحديد ضوابط كتابته أمراً غير يسير أو غير ممكن بما لا يسمح أن يحدّه توصيف أو تعريف، والسبب اختلاف التجارب في كتابته وتتعدد الرؤى في فهم انفتاحيته ومحدوديته معاً.

ولعل هذا القصور في وضع تحديد اصطلاحي لهذا الفن يجعل بعض الكتّاب يعزفون عن الكتابة فيه، لا لما يتطلبه من احترافية الكتابة القصصية فحسب؛ بل لما يحتاجه من توفر الوعي بأهميته والرغبة في المغامرة التي حملت بعضهم على أن يجربوا الكتابة فيه بإجادة فنية مكنتهم من بلوغ ناصية الإبداع.

وعلى الرغم من هذا التحديد إلا إن هناك خصائص ومميزات كتابية انفردت بها القصة القصيرة جداً، مما لا يتواجد في أي نوع قصصي آخر الأمر الذي أغرى بعض القصاصين ودفعهم نحو كتابتها ومنها قدرتها على الإسراع في توصيل المغزى بأقصر الوسائل وأكثرها ضماناً في الولوج والإيقاظ لأذهان القراء، ولهذا وصفها الناقد د. جميل حمداوي بالقصة الميكروسردية(2)..

ولا غرو أن القصة العراقية القصيرة جداً تقف باقتدار مع نتاجات عربية لكتاب أمثال محمود شقير وزكريا تامر وهي وإن كانت تتباين في البناء والمضامين إلا أنها تصطف مع بعضها بعضاً لتأصيل هذا الفن..

ولقد تفاوت الأدباء والنقاد العراقيون في الإقرار بهوية القصة القصيرة جداً فبعضهم أصر على عدّها جنساً أدبياً وذهب بعضهم إلى إنكارها بينما وقف آخرون موقف المراقب بإزاء الأركان والمقومات لاسيما التسمية التي" تحمل نصيباً من الحساسية ما تزال عالقة في تصنيفات النقاد المنكرين والمتحمسين لها"(3)

واستعمل الناقد الدكتور شجاع العاني مصطلح الأقصوصة قاصداً به القصة القصيرة والقصيرة جداً معاً، مبيناً أن في كتابتها ثلاثة اتجاهات هي اتجاه كلاسيكي واتجاه الترميز والشعر والأسطورة واتجاه الوصف الخارجي المباشر وأن من مميزاتها الاهتمام بالوعظ والإرشاد أكثر من الاهتمام بالحدث أو الشخصية واستعمال التناصات الشعرية والأسطورية رغبة في استبطان دواخل الشخصية وأنها تمتاز بالفوضى التي لا تتسع لها القصة القصيرة واللغة المتداخلة بين الوعي واللاوعي بمنتجه وبطلها يبحث عن الخلاص الميتافيزيقي وقد يحمل رؤية عبثية حيث اللاجدوى والانتحار والسخف والتفاهة(4)

وذهب الدكتور عبد الواحد محمد

في تقديمه لقصص (يموتون ولا يموت) إلى تسمية القصة بالنكهة السردية وذلك لعدم وجود الحبكة(5)

ووسم الناقد جاسم عاصي القصة القصيرة جداً ـ في تقديمه للمجموعة القصصية القصيرة جداً (التماهي) تحت عنوان (فن الاختزال والتكثيف) ـ بأنها "كفن وكمنتج يخضع للموهبة أساساً ..بمعنى أن إنتاج هذا النوع من الأجناس الأدبية يخضع إلى الكيفية التي يتعامل بها كل قاص .. ومستوى المعرفة النظرية المحكومة كذلك بالحس الداخلي ورؤيا القاص للظواهر وللعلاقات التي تنتظمها"(6).

ووجد باحث آخر أن القصة القصيرة جداً تشتغل على شاعرية السرد انطلاقاً من مقاربة ترى في هذا النوع من القص "انزياحاً نوعياً يحيل في أحد مفاهيمه إلى مرونة النوع وقدرته على الإفادة من معطيات الأنواع الأخرى ومن تقنيات تزيده فرادة وتطوراً"(7)، عاداً الناقد طراد الكبيسي أول من التفت نقدياً إلى هذا النوع من القصص(8).

ولقد انبهر القاص هيثم بهنام بردى بهذا الفن لا كتطبيق كتابي فحسب؛ بل كاشتغال تنظيري متتبعاً نشأتها في العراق واصفاً القصة القصيرة جداً بأنها بنيان ليس مشيداً على الرمال(9) وأن إتقان كتابتها يحتاج إلى بحّار ماهر(10)، وتحدث عن مديات تطورها عربياً مؤكداً أن "هذا الفن يسير حثيثاً نحو ناصية النضوج والاكتمال خصوصاً بعد خوض رموز القصة العربية غمار كتابة هذا الجنس الأدبي وأبدعوا في كتابته مثلما أبدعوا قبلاً في القصة القصيرة والرواية"(11)

ونضيف إلى ذلك ميزة أن كاتب القصة القصيرة جداً يمكنه أن يعاود كتابة قصة ما لتتوالد وتتناسل في شكل قصصي آخر قصير أو طويل، وهذا ما لا نجده متاحاً في الأشكال القصصية الأخرى لتكون هذه لمحة فنية أخرى تمتلكها هذه القصة وتجعلها مؤهلة لأن تتقدم على سائر أشكال السرد القصصي لتغدو إجناسية قصصية ناضجة ومكتملة، وإذا ما أضفنا إلى ذلك حساسية كتابتها كونها أشبه بالشفرات التي توقظ الذهن بالسرعة والخطف محتوى ومبنى، فإن هذا هو باب آخر للتميز الأجناسي.

وأفصح القاص جابر محمد جابر في شهادته التي قدّم بها لمجموعته القصصية القصيرة جداً (مطر على رصيف الذاكرة) عن حقيقة كون "القصة القصيرة الحديثة لم تعد تلزم القاص أن يوفق في حبك قصته ضمن تطور الإيقاع الثلاثي المقدمة والعقدة فالانفراج لأن آلية كتابة القصة الحديثة تتطلب قدرة جيدة

على تطويع اللغة والرمز وحتى الصورة واستخدامها استخداماً فنياً ناجحاً"(12).

وتجعل خصيصة القصر والاختزال القصة القصيرة جداً مشابهة للقصيدة الومضة كونها تستطيع النفاذ بسرعة لتوصيل الفكرة للقارئ، وإذا كانت القصيدة الومضة قد شهدت انتشاراً مفاجئاً؛ فإن هذه القصة ربما ستنال المنال نفسه لتلفت الأقلام الإبداعية نحوها لتماشيها مع سرعة وسائط التواصل والتفاعل الرقمية الأخرى، ناهيك عن حرية كاتبها في أن يدخل منطقة الأجناس الأخرى من دون أية قيود أو شرائط وهذا ما لا تتيحه فنون القص الأخرى التي تمتلك ضوابط لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها كما لا تسمح بتجاهل شروطها أو خرق قواعدها.

ولكتابة القصة القصيرة جداً مقومات ولا نقول عناصر، لأنها ليست ملزمة ولا موجبة لكنها جائزة الحضور سواء في حذف بعضها أو عدم الحذر في الاقتصار على غيرها.

ومن مقومات النص القصصي القصير جداً: الوعي الفني المنكب نظراً وإجراء على ممكنات التعامل الإبداعي مع الصياغات القولية اسماً وفعلاً وحركة والمواكب لإلماحات الترميز واشتغالاته والموظف لمتاحات اصطناع المفارقة والتضاد احتداماً وتأزماً والعارف بمدى تحقيق التباين والتنافر موضوعات وثيمات ومعطيات والمتحصل على إمكانيات الانثيال الواعي والتداعي الحر بلا مباشرة وبقصدية سواء في العنونة أو الابتداء أو العرض أو الختام الذي عادة ما يكون أكثر قصراً من العرض والابتداء. وهو ما يجعل الصدمة حاصلة في الختام دوماً بناء على ما تم تحصيله فيها من الابتداء والعرض تمويهاً للحظة وإيصالاً للفكرة بانفعالية وتوتر.

ولا مناص من أن يكون لتوظيف العلامة والتساؤل دور مهم في إيقاظ قدرة القارئ على التأويل وتداول النص وفهم إشارته وشفراته .. ولا تخلو القصة القصيرة جداً من أن تكون حاملة لوجهة نظر بإزاء عالمين متناقضين متعاملة معهما بانزياح ذي طابع ديالكتيكي يتسم بالسرعة والانبهار وغالباً ما تكون وجهة النظر صادمة فتنتهي القصة وقد حركت ذهن القارئ وأثارت تفكيره ..

ومهما يكن من إشكالية التسمية والتوصيف وتفاوت العناصر وتغاير المقومات؛ فإن النقد العراقي أقرَّ بمنجزية هذا الفن كتشكيل كتابي مرن لا مجرد بناء نصي أدبي يتراوح بين الثبات والتحول وهكذا اتسعت الرؤى بإزاء التداخل النوعي كأعراف ومرجعيات وعلاقات سردية وشعرية ذات أنساق وأنماط وصيغ مزدوجة لا نقية، ومحددة لا

صارمة، ومتعالية لكنها متجاورة بثبات وتغاير تامين..

القصة العراقية القصيرة جداً

لا تعدو كتابة القصة القصيرة جداً في الأدب العراقي المعاصر أن تكون أشبه بالمغامرة غير مضمونة النتائج والمحفوفة بمخاطر مجهولة العواقب فناً وفكراً وتجربة ومن هنا لم يتح لها أن تبدو ذات حضور ظاهر وطاغ.

ولقد تتبع الكاتب والقاص هيثم بهنام بردى مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً ووجد أن "نوئيل رسام أول من كتبها في العراق مستهل ثلاثينيات القرن الماضي ومن ثم جاء يوسف يعقوب حداد في العقد الخمسيني تلاه في العقد الستيني كل من إبراهيم أحمد وخالد حبيب الراوي اللذين أبدعا أيما إبداع في كتابة هذا اللون وبمواكبة نسبية من أحمد خلف وعبد الرحمن الربيعي وفهد الأسدي وحنون مجيد وجاسم عاصي وحسب الله يحيى وعبد الستار ناصر وغيرهم"(13).

وقد أشار إلى أن عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات قد شهدت أسماء جديدة كثيرة ألبست القصة القصيرة جداً ثوب التجدد والديمومة مركزاً النظر على القصاصين العراقيين السريان وهو واحد منهم كسعيد شامايا وصباح الكاتب ويوسف يلدا وبولس آدم وغيرهم.(14) وحدد أن القصة القصيرة جداً تقوم على الحكائية والتكثيف واللغة لكنه خصَّ المكان بالاهتمام كونه يرتبط مع عناصر السرد بعلاقات التأثر والتأثير(15).

ولا غرو أن دخول منطقة الرصد والتحليل لهوية القصة العراقية القصيرة جداً يتطلب النظر والتمعن في بعض كتابات القصاصين العراقيين الذين عرفوا بكتابة الرواية والقصة القصيرة والشعر من قبل أن يُعرفوا بكتابة القصة القصيرة جداً وهم: حنون مجيد وأحمد خلف وجهاد مجيد وهيثم بهنام بردى وجابر محمد جابر.

أ) معمارية التضافر البنائي في القصة القصيرة جداً

لا تعني المعمارية أن الكتابة السردية عملية قياسية لا افتراضية وأنها منتجة إبداعية مطلقة لا نسبية، بل هي تعني تكنيكية الامتهان في التعاطي مع الكتابة السردية من دون فوضى، وبلا أدنى وازع من تخبط أو عشوائية. ولما كان الكاتب في كفاح مستمر ضد الفوضى فإن حضور التكنيك إنما يعني الانضباط والمعيارية، تماماً مثل الجنون الذي لا يمكن أن يعلم بينما هو معياري قابل للتعلم"(16) وفي ذلك مكمن نجاح القص أو الروي.

ومعمار الشكل هو التكنيك. والشكل والموضوع هما شيء واحد. وما

الفرق بين المضمون والفن إلا في التكنيك(17)، وتكنيكية الشكل القصصي القصير ليست عائمة بلا ضابط من معرِّفات ولا غائمة بلا كافل من محددات.. وهو ما يجعل القصة القصيرة جداً منضوية باحتراز ومضمونية تحت لواء مجس معماري شكلي يوجه أنساق السرد فيها ويقولبه في أُطر واضحة ومميزة.. وتتوزع مجسات هذا المعمار في خمسة مناحٍ إجرائية:

أولاً / معمار التأسيس والحبك

تنحاز القصة القصيرة جداً على المستوى التطبيقي إلى البناء الفني ذي الشكلية التراتبية على أساس تعاقب الأحداث وتتابعها ضمن سلسلة سردية واحدة كاملة أو صغرى تتكون بحسب جيرالد برنس" عبر الانتقال من موقف معين إلى موقف ضدي"(18) ومن ذلك قصة دماء بيضاء التي تشكلت من سلسلة سردية تتكون من فعلين ماضيين فقط (نزلت) و(سقطت) ومنهما تتولد اللحظة التأزم لتتفرج بالمفارقة(**في منطقة اشتباكه مع القدر نزلت نقطة دم بيضاء على ظاهر يده وفجأة سقطت إلى الأعلى**)(19)

وقد تنحو القصة القصيرة جداً منحى البناء الفني ذا التأسيسية السردية التصاعدية التي تتضمن حدثاً واحداً يبدأ بفعل ثم يتنامى كحبكة متصاعدة ليبزغ الحل من داخلها كما في قصة حجر غزة التي تبدأ بالفعلين (كان/ يتبادلون) ثم يتصاعد هذان الفعلان في الختام (**بينما كان الملوك والرؤساء العرب يتبادلون بمناسبة عيد الفطر المبارك أزكى التحيات وأحر التهاني بالسعادة ودوام الحكم كان حجر البيوت المهدومة في غزة يتبادل التعازي**)(20)

ويتصاعد السرد في قصة(الطفلة في العيد) بالاسترجاع (لم تعرف/ عرفت ذلك/ مزق / بكاء /نتأ / لم تستطع) لتكون المفارقة في الخاتمة أن(**عمتها البائسة لا تعرف الخياطة**)(21)

وإذا كان هذان النمطان هما الأكثر اعتماداً في تأسيس البنية الشكلية للقصة القصيرة جداً فإن أعقد التأسيسات البنائية وأنضجها تلك التي تعتمد نمط البناء الدائري على وفق رؤية شكلية إجناسية مخصوصة كأن تبدأ من العنونة لتنتهي بها في إطار مدور لا يوحي بالانتهاء بقدر ما يوحي بالانفتاح على الآتي كتماشٍ جدلي مع دورة الكون ونظامه الزمني التعاقبي.

ومن أمثلة البناء الدائري لشكل القصة القصيرة جداً مجموعة(السلم)(22) إذ نجد أن أسلوبية القص تقوم على تدوير السرد بدءاً من العنوان ومروراً بالمتن وانتهاء بالقفلة. وبما يجعل القصة دائرية في شكلها وموضوعها لتكون لحظة التوهج

ناتجة عما بين العنونة والختام من التضاد أو المفارقة التي تشد القارئ بإزاء ما كانت القصة قد ابتدأت به وما انتهت إليه.

ولا وجود لسلسلة سردية من دون حبكة وهي عادة ما تكون في القصة القصيرة جداً خاطفة، لكنها تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها الحبكة في الأجناس القصصية الأخرى أعني البدء بالتوازن ثم تحطيم التوازن وإعادة التوازن. ويشرح جوناثان كلر في مقاله (تحديد الوحدات السردية) كيف تكون الحبكة ملخصة بالقول:" نستطيع أن نفعل ذلك بواسطة جملة واحدة أو بواسطة فقرة طويلة مفصلة هناك بكلمات أخرى تراتب لملخصات الحبكات الملائمة تبدأ من أكثرها إيجازاً وتنتهي بأكثرها تفصيلاً"(23)

وقد يقوم السرد ذو الشكل الدائري القصير جداً على حدث واحد يعمل على تأزم الشخصية ليدفع بها نحو التوهج، كما في قصة خرزة التي تدور حول البحث (**أبحث في أوراق قديمة لعلني أجد فيها شيئاً أجد قصة قصيرة جداً كتبتها قبل عشر سنوات ونسيتها أفرح وأقول: حتى وأنت تبحث في التراب تجد خرزة ما"(24)** وتنتهي القصة التي عنوانها (فزاعة) باللفظة نفسها وبينهما أفعال ماضية تتشكل منها سلسلة سردية صغرى يحكي لحظة استرجاع الشخصية المسرودة لحكاية وليدها الذي فقدته في الانفجار ثم تتصاعد وتيرة الحبكة فيها بالدهشة التي ألجمتها عن أن تواصل السرد فتختفي وبذلك تنتهي القصة بما كانت قد ابتدأت به(25) وعلى مثل هذه التكنيكية في معمارية البناء سارت قصص مجموعة السلم القصيرة جداً وهي (كل ما في الأمر/ أويلي/ أصوات الناس/ ربما/ وطن/ من/ لو أن لي/ قيامة الصبح/ استثناء/ لكنت/ مخيال/ سلامي/ الفارق المخيف/ المعادلة/ العيد/ خرائب بغداد)

وفي المجموعة القصصية القصيرة جداً (حجر غزة) نجد البناء مدوراً على مستوى العنونة والمتن في قصص (نظرته الأخيرة/ ليس حبيبها / طيور / لا حياة / لو الناس في بلدي / الرحمة الواسعة / طبيعة الإنسان / البياض / الناس /شناشيل / الأحرار / إطعام / الأبقى/صالح وياسمين /فقير تماماً /ممسوس /اعتم الأصدقاء /يا زهرتي /روائحهم)

واعتمدت مجموعة(وردة لهذا الفطور)(26) هذا البناء في قصص(أعطنيها / تعاقب الأحوال/ القطار/ السؤال/ حوت/ ما أفسد الدهر/ بما لا تشتهي السفن/ غراب/ إن شئت/ مقايضة الكاتب/ شيء كثير/ سراب/ رماد / للفقراء/ للبشر كذلك/ على هذا المنوال/ أي منهما أنت/ المحنة البشرية/ مغالبة/ حل/ وردة لهذا الفطور).

وبنيت بعض قصص مجموعة (مطر على رصيف الذاكرة) بناء دائرياً وهي (نهر / ذاكرة معطوبة /أصدقاء /شاعر وعنوان /الحزن الفاخر /صدق النساء /الحزن الخالد /وطني /دعاء خافت /أخطاء) وتضمنت مجموعة (عصا الجنون)(27) سبع قصص قصيرة جداً ومنها قصة (كرة) التي اتخذت بناء دائرياً فبدأت بالعنوان وانتهت به بصوت سارد يسترجع بضمير الأنا ذكريات طفل ليس في حياته من جوانب مشرقة سوى الكرة التي هي ليست كأية كرة ليكون التوهج كامناً فيها وهكذا يختم السارد قصته بالعنوان نفسه وهو الكرة وهذا ما جعل معمارية بناء القصة دائرية.

ولقد سارت مجموعة قصص (الخيانة العظمى) القصيرة جداً على مسار دائري يتخذ من العنوان والحدث الواحد مرتكزات تلتف حولها العناصر القصصية الأخرى لتتمرأى في وحدة قصصية واحدة تبدأ بحركية فعلية وتنتهي بها متصاعدة بالاسترجاع وبالتراتبية التي هي نفسها تعاقبية الحياة.

ويغلب على السلسلة السردية في هذه المجموعة الفعل الماضي باعتماد الاسترجاع. والسارد فيها إما عليم مقتحم أو هو ذاتي يشارك في الحدث مستبطناً الدواخل كما في قصة (دعه يغن) التي تسرد بضمير الغياب وتستحضر لحظة باطنية تدور في خلد الأب عن ابنه وبلوغ الذروة هو الذي يعيد خط السرد إلى المبتدأ/ العنوان وهو أن يدع الأب الابن في سعادة بالغناء لا بالشعر لأن في الأخير العذاب والهموم(28)

وقد تصطبغ الحبكة في البناء الدائري بصبغة زمنية ماضية أو مضارعة تجعل القصة القصيرة جداً تبدأ بالفعلية نفسها التي تنتهي بها كما في قصة (في مدى البحر) التي تبدأ بفعلية مضارعة (لم يتراء) وتختتم بها (يدفن نفسه) وهذا ما يجعل القصة ذات منحى درامي يوحي بالتحول والاستمرارية.

وقد تصطبغ الحبكة الدائرية بصبغة مكانية تجعل الوصف بالجمل الاسمية مهيمناً على بنية المتن كما في قصة (الفينيق) التي تتكور لحظة التوهج فيها آتية من احتدام الحبكة بالأمكنة وأوصافها التي تحاصر الطفل وهو ينقل خطواته الأولى(29)

وقد لا يتضمن البناء القصصي القصير جداً حبكة لكنه مع ذلك لا يخلو من التوهج الذي يحققه العنوان متعاضداً مع المتن الذي هو عبارة عن جملة سردية أو جملتين أو ثلاث جمل توحي بزمانية ما يسردهما سارد واحد في سلسلة سردية ليست محبوكة لكنها متوهجة كما في قصة لاجئ **(وقف على حدود أمله وصرخ: ـ آه يا وطني)**(30)

وقد يصبح المكان هو محور العملية القصصية متقدماً على الزمان أو الحدث باستعمال الوصف بعين الكاميرا كتقانة فاعلة في هذه الحالة تمنح المكان شعرية خاصة فتغدو القصة القصيرة جداً تشيئية، كما في قصة (ديوارانت) التي تبنى من مجموعة جمل اسمية تجعل بؤرة السرد صفرية بلا وجهة نظر وبوصف خارجي قار وكأن القصة لوحة ترسمها عين الكاميرا (**القامات تحمل كل ما يقع في أيديها الدواليب الفولاذية المناضد نموذج للكرة الارضية، تحف، صور معلقة على الجدران، الأيدي تتشابك فيما بينها في نزاع حول قطعة أثاث تصير في النهاية للبدن الأقوى، ..**)(31)

وقد تؤازر العناصر القصصية الأخرى المكان وتدعمه بما يجعل الوصف مركباً وقد يكون الوصف تصنيفياً فتتعدد الأمكنة داخل القصة الواحدة باستعمال سرد موضوعي بضمير الغياب من ذلك قصة شناشيل(32) التي ترد فيها الأماكن (الموكب/الشارع/ البيت/القبو) أو يغدو الوصف تعبيرياً يعكس يوميات مكان عادي وغير عادي لأن اللامعتاد فيه هو المعتاد كما في قصة الكرادة (**ما تزال الأسماك تسبح في أحواضها صفوف الدجاج في الانتظار الأطفال على دراجاتهم الهوائية ذهاباً إلى المدرسة وعودة منها الأسواق تفتتح للناس عند باكر الصباح .وهناك ما تزال المفخخات تدور في غيب الكرادة ..**)(33)

ثانياً/ معمار التوهج بالتبئير والمفارقة

التبئير"أداة لاختيار وتقييد معلومات السارد ولرؤية أحداث.. من وجهة نظر شخص ما ولمواجهة وسيط التبئير ولخلق رأي متعاطف أو ساخر"(34) وله أهمية في عرض وجهة النظر وتحديد الصوت السردي الذي هو" مجموعة السيماءات التي تسم السارد واللحظة السردية بعامة والتي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود"(35).

وبالتبئير تتحدد لحظة التوهج التي بها تتم عملية خلخلة التأزم وتحقيق الانفراج من خلال سارد ظاهري بسرد متجانس ووجهة نظر مبأرة من الداخل لتغدو لحظة التوهج متحققة بالاسترجاع مثل قصة الحياة(36) أو تكون لحظة التأزم تساؤلية وبما يؤدي إلى التوهج المتمثل في الجواب الذي به تعنون القصة وتختتم كما في قصة وأنت؟(37) وقد تتبأر وجهة نظر السارد الذاتي بالمفارقة التي فيها تتم لحظة التوهج بالتضاد، ففي قصة بلدي يجتمع الضدان الماء والعطش(38).

أما إذا كان السرد غير متجانس؛ فإن وجهة نظر ستكون مبأرة من الخارج ومن أمثلة ذلك قصة المائدة التي داومت

على اعتماد السرد غير المتجانس بضمير الغائب مضافاً إليه أنا الراوي الغائب (**بدا مهموماً بعض الشيء قال لنفسه: عندما تقطع الشجرة من مكانها فإن جذعها سيترك أثراً في الأرض أشبه بمقعد غير قابل للاستخدام حين نهض الأول تبعه الآخرون**)(39)

أو تبنى على ضمير الغياب كما في قصة (يوميات رجل خارج السيطرة) التي وجه السارد الموضوعي زاوية نظره نحو المكان الذي اجتاح المسرود وجعله غائراً فيه (**يبدو عليه الضجر تذكر المرأة التي كانت معه ورحلت نظر إلى قنينة الخمر التي أفرغها تواً رفع كأسه وصورته المنعكسة تحلق تحت سطح المرآة الصقيلة بانتظار رجع صداها كانت الغرفة مليئة بالصمت ووقع هسيس الأشجار يخرج من لوحات فنية معلقة على السقف**)(40).

ولقد رأى كاتبها "أن القصة القصيرة ..لحظة توهج واحتراق أزمة كثيفة يتحول فيها الموقف من حالة إلى أخرى وتركز نقاط الضوء على تحركات البطل للوصول إلى الذروة"(41).

ويعد السرد القصير جداً بضمير الأنت الأقل استعمالاً مقارنة بضميري الأنا والهو ومن ذلك قصة (الفنار) التي يكون المسرود فيها مخاطَباً وهو يرى جسده وأجساداً حوله بنظرة سينمائية تولدت من خلال مونتاج مكاني (**نهضت من جسدك المتصدع واستويت واقفاً على قدميك تمثلته بإمعان ولآخر مرة وجدت فيه فتحة رصاصية في الجهة اليسرى السفلى من الصدر وقد أغلق عينيه متقياً الصهد الماطر من شمس لائبة وهناك أجساد متصدعة أخرى تفترش الرمل الفائر بعضها غادرها أصحابها والأخرى لا تزال ترقد في وهدة الكرى السرمدي الموحل وقد صفدت حناياها الخرساء حابسة قرائنها المضيئة تحدق أمامك نحو الأفق البرتقالي ثم تنقل خطاك نحو الفنار**)(42)

وتعد المفارقة أكثر التقانات الفنية التي بها يتخذ التبئير القصصي القصير جداً توهجه منتقلاً من لحظة التأزم إلى لحظة المفاجأة الصادمة فيتأكد الإدهاش والتأثير باتجاه التغاير والتصادم وتحريك السواكن..

وبالمفارقة تغدو النهاية مختلفة تماماً عن أفق الانتظار الذي يؤسسه السارد في أثناء الحبكة ولا نكاد نجد مجموعة قصصية قصيرة جداً تخلو من هذه التقانة ومن ذلك قصة الخيانة العظمى التي يشتغل فيها التبئير القصصي على سارد ذاتي متأزم لا يبلغ لحظة التوهج إلا بالمفارقة وبأسلوب هارموني شعري منساب يتكرر فيه فعل الكينونة (كنت كأنني/ وكان كأنه/ كنت أحتاج / كان يحتاج/ كنت بحاجة إليه/ كنت أوصيته)(43)

وقد تتحقق المفارقة بتضاد دلالة العنوان بين البدء والختام وبسارد موضوعي بضمير الغائب كقصة لا تصدقوه التي يكون ختامها متغايراً وإن كان بالجملة نفسها (لا تصدقوه) لتتحقق المفارقة(44) وتؤدي المفارقة عموماً وظيفة ترميزية كما في قصة (الأسد) التي تتضح في نهايتها مفارقة إسناد الافتراس للإنسان لا للأسد(45) وبذلك تكمل المفارقة التبئير القصير جداً لتكون النتيجة توهجاً يتم بلوغه بأقصر الجمل وأكثفها وبما يجعل التأزم ينفرج صدماً أو تضاداً أو تلاقياً..

ثالثا/ معمار التداخل الأجناسي والتغاير الأسلوبي

كثيراً ما تتشابه القصة القصيرة جداً مع قصيدة النثر بوصفهما يقومان على الانزياح والاختزال الذي به تتحقق الشاعرية وهذا ما يجعل التضافرية الموضوعية والشكلية حاصلة لندرك ضآلة المسافة البينية بينهما بلا احتراز أو قصور أو مثلبة.. وهذا ما تؤكده نظرية التداخل الأجناسي التي ألغت الحدود بين الشعر والنثر.

ومن موجبات هذا التلاقي ما بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر أنهما يبغيان الدلالة لا الصوت وإذ تراهن قصيدة النثر على السردية كعنصر تعضيدي للبناء الدلالي فكذلك تراهن القصة القصيرة جداً على الشعرية انزياحاً بالكلمات واختزالاً في التعبير تعضيداً لسمة القصر والتلميح والإيحاء اللفظي كما في قصة فيروز(46)

وإذا كانت هذه لمحات التلاقي بينهما؛ فإن نقاط الافتراق بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر تتضح أولى بوادرها في أن قصيدة النثر تتخذ من الانزياح البياني غاية في حين تتخذ القصة القصيرة جداً منه مجرد وسيلة لتحقيق الإبهار المعنوي والإدهاش الدلالي..

وقد تصبح القصة القصيرة جداً قريبة الشبه بالقصيدة الومضة لكنها ليست مجرد بناء متشظ كونها تميل إلى الالتحام والتكور ضمن بنائية اقتضائية لا تلقائية تنم عن تجريب أساسه الاختزال والقصر، فتغدو القصة أقرب إلى التوقيع أو أقرب إلى الوعظ.

وإذا كان شاعر قصيدة النثر كائناً استعارياً يحول الألفاظ من بنيتها الأفقية إلى بنية شاقولية؛ فإن كاتب القصة القصيرة جداً كائن معني بالواقع وتفاصيله البسيطة والدقيقة ليعرضها بصورة إجمالية وجمالية معاً عبر التركيز على مستويات التغاير الأسلوبي وهذا هو سر كتابتها الذي يجعلها سهلة تتحصر في مساحة كتابية ضيقة ومع ذلك هي ممتنعة والسبب صعوبة التقانات الموظفة فيها والأساليب التي ينبغي استعمالها والاشتغال عليها.

فقد تستثمر القصة القصيرة جداً التلغيز كما في قصة أحجية التي تدور بين المعلم وتلاميذه ليكون ختامها فكهاً وساخراً(47) وقد تمنح الأسطرة القصة القصيرة جداً طابعاً سحرياً كقصة مارس التي تستحضر الشخصية الأسطورية مارس وهو ينقذ امرأة من مخاض عسير(48)

أو بتوظيف الفنتازيا التي تجعل النص مموهاً بواقعية إيهامية كقصة تقوض(49) وتسهم الفنتازيا في تصاعد التخييل في قصة (عزلة انكيدو) ليبزغ كائن هلامي على شكل جسد مموه وسرعان ما يتلاشى في الفراغ بدراماتيكية وكل ذلك في لحظة(50)، ومن التغاير الأسلوبي استعمال الترميز تورية وبالشكل الذي به تتكاثف المعاني في القصة القصيرة جداً لتكون سريعة في توصيل تأثيرها على القارئ ومن ذلك قصة (ودائع الحسين)(51)

وقد تتعاقب في كتابة القصة القصيرة جداً صنوف من الترميز إما بالفكاهة الكاريكاتورية كتقنية تضحك لتخترق الأعماق وتحفز وتحرض وتغير وهذه الغايات مختلفة عن الغايات التي تهدف إلى التهريج والإضحاك المجاني(52) كما في قصة(لو أن لي) التي تكتنفها سخرية لاذعة(53)، وإما بالتهكم في قصة جندي الحروب العراقية(54) أو بالمضاهاة كما في قصة مباهلة(55) أو بالنكتة كأسلوب فني يعزز الدلالة ومن ذلك التساؤل عن تسمية البحر الميت بهذا الاسم في قصة(البحر الميت) وباستعمال الحوارية يأتي الجواب كنكتة"..**البحر الميت مات بالسكتة القلبية**"(56) وقد يتم اعتماد الصياغات اللفظية كالجناسات والتكرار والمقابلة من أجل معنى واحد لا معان عديدة وبتراتبية نحوية واحدة يتم فيها التركيز على البناء الزماني للحدث مع إغفال وجود الحبكة والمكان فضلاً عن قصدية الكتابة السطرية الموحية بأنها نظم شعري وهي ليست كذلك كما في قصة يموتون ولا يموت(57)

ويشكل التكرار لمحة مهمة وأساسية في قصة (صورته الآن) ولعل الغرابة هنا تتجلى بين أن يكون النص محدود الكلمات وبين أن يتعمد التكرار وعموماً فإن التكرار هنا ليس إلا لعبة تتيح للكاتب أن يصل إلى لحظة التوهج التي فيها انحلال التأزم(58) كما في قصة حب خرافي لهيثم بهنام بردى التي انبنت على تكرار جملة (**هما اثنان رجل وكلب**) ست مرات(59).

وقد تستدعي القصة القصيرة جداً ـ بسبب نزعتها إلى القصر والتكثيف ـ الأسلوب الإنشائي بالتقديم والتأخير (**والملك في طريقه يحف به موكبه الكبير شاهد عجوزاً..**)(60) أو بالحذف

كما في قصة لو الناس في بلدي التي يترك فيها القاص النهاية على شكل نقاط تتصدى للمسرود ليكون فاعلا في ملئها (**ذرة من الطعام سهوت عن رفعها من الأرض فسعى إليها النمل سعي الجنود إلى الحرب لو الناس في بلدي.........**)(61).

ويوظف التناص كتقانة قصصية قصيرة جداً بأشكاله المتعددة الدينية والأسطورية والشعرية والتاريخية وغيرها، فمن التناص القرآني استحضار جزئي لآية من سورة يوسف وقد بنى القاص عليها قصته رحيل(62) ومن التناص الشعري ما جاء في قصة (مطر قديم) إذ استدعى القاص بيتين من شعر الشافعي(63) وتتناص قصتا (ما أفسد الدهر) و(بما لا تشتهي السفن)(64) تناصاً شعرياً جزئياً أما التناص مع الأمثال العامية فيأتي في قصة (الوضع في العراق) (**سأله لماذا حرمت وغيري حصل؟ رد عليه: الوضع في العراق كالوضع في التمر: الشاص شاص الحمل حمل**)(65) وقصة (شهادة) التي تتناص مع المثل القائل وراء كل رجل عظيم امرأة عظيمة(66)

وهذا وغيره إنما يتم باستعمال اللغة استعمالاً دلالياً يوصل الفكرة بأسرع الطرق وأنجزها وصفاً أو تكثيفاً "عبر أشكال وبناءات أسلوبية وهيكلية خاصة بها توظف الموروث العراقي القديم والإسلامي"(67)

رابعاً/ معمار استحواذ الدرامي:

قد تتحدد القصة القصيرة جداً بشخصية أو شخصيتين يسرد قصتهما سارد موضوعي أو سارد ذاتي والبغية تحقيق الإيهام الذي فيه إيقاظ الذهن ليتدبر المرء الواقع متوغلاً في رؤية الحياة وماهيتها شراً أو خيراً إما بالاسترجاع أو بالتداعي أو بالوصف أو بالمشهدية. وتغدو هذه الأخيرة الأقرب اشتغالاً إلى تحقيق الوظيفة الإيهامية بإزاء مختلف الموضوعات والثيمات.

وإذا كان توظيف الدرامية أسلوباً معتاداً في أغلب فنون القص؛ فإنه في القصة القصيرة جداً يستحوذ بطريقة لافتة كأن تطغى الفعلية المضارعة لتوكيد استمرارية الحدث القصصي وديناميته فتقوم القصة على الفعل المضارع وحده، كما في قصة الغابة العظيمة(68) وقد تعمق الدرامية فاعلية الذات الساردة والمسرودة في السردين الموضوعي أو الذاتي فتتواتر الأفعال المضارعة كما في قصة الأصدقاء(69)، ويتم استثمار تقانة الحلم أيضاً في قصص كثيرة منها قصة ما كان حلماً(70).

ومن المعتاد أيضاً توظيف تيار التداعي باستعمال المونولوج الداخلي ففي قصة للبشر كذلك يتم تصوير اللحظة التي تحط فيها بعوضة على يد فيكون مؤدى ذلك موتها(71)، ويفضي توظيف

ضمير الخطاب إلى تصاعد درامي محتدم بفعلية مضارعة قد يعطي للقصة طابعاً مسرحياً مستمراً لا نهائياً كما في قصة أخيل(72).

ومثل ذلك أيضاً قصص (البيت وتقوض وقابيل وهابيل) مما يعطي انطباعاً بالتجريب الذي بهر القاص هيثم بهنام بردى ودفعه نحو الكتابة في هذا الفن.

ويكون السرد ممسرحاً في قصة (المنقذ) متخذاً من الممثل بطلاً محورياً وتتعالى الدرامية بالحوار وبعين الكاميرا التي ترصد المكان رصداً بصرياً وحسياً **(تصطدم عيناً الممثل المقنع الصداح بعيني المخرج صاحب التجربة العريضة يلمحه غارقاً وسط الذهول والنشي الفرح الصامت وشعاع ينسل من موقيه يترجم رجاءه..)**(73).

وتبدأ قصة (الذئب الأملس) بحركية الفعل (يغريك) وتنتهي باحتدامية الفعل (يأكلك) لتغدو القصة موسومة بدرامية مكثفة(74) وبالدرامية يتمكن السارد الموضوعي من رصد اللحظة الخاطفة بامتدادية زمنية وقد تتعمق زمانية اللحظة تماماً لتغدو غائرة متلاشية بين الاسترجاع بالفعل الماضي والاستمرار بالفعل المضارع كما في قصة ذكريات(75).

ويحقق المونتاج الزماني حركية درامية داخل الوحدة القصصية الصغرى فتتواتر الصور السريعة النافذة بإيحاء وإيجاز شديدين مع ثبات المكان وهذا ما تمثله قصة (قصة عابرة) التي تسرد اللحظة عابرة تجمع الرجل بنسمة ما بين الشارع والرصيف(76).

وتؤدي تقانة المونتاج المكاني دوراً في تعزيز الطابع الدرامي وبما يجعل التأزم كامناً في ما يتم رصده من مشاهد درامية إذ تتوقف اللحظة الزمنية ليمتد السرد سائحاً في المكان وتفاصيله الشاعرية بوصفية عالية تموه العناصر البشرية داخله مستثمراً عين الكاميرا وهذا ما نجده في قصة نيرفانا(77).

وقد يستغل القاص التغريب لتحميل السرد مزيداً من الدرامية التي تحقق للتأزم انفراجاً متوهجاً بالعجيب والمدهش كما في قصة العناصر **(وفي المدى المعرش بالصهد ثمة طفل صغير نبت بغتة من الأفق المصطلي بالرمضاء..يتمدد فوق مرتفع رملي يستلقي على ظهره وينظر إلى سرب الأجواق المحلقة من الأطفال المجنحين ..)**(78).

ولا تقتصر الدرامية على العنصر الإنساني، بل تشمل غير الإنساني أيضاً ففي قصة (ارتياح) نجد أن البطل يتأزم بمنظر دراماتيكي لقط عجوز وقد نفذ من تحت عجلات سيارة مسرعة ويتوهج انفراج الأزمة برؤية القط يتقدم لتناول الطعام مع البطل(79).

وبهذا التنوع في توظيف الدرامية في المشهدية القصيرة جداً تتضح إمكانات هذه القصة في التوظيف وبما لا يدع مجالاً للشك في أنها لا تختلف في معمارها الفني عن سواها من أجناس السرد كالرواية والقصة القصيرة ولأنها توازيها لذلك تودع معها في الخانة الإبداعية نفسها.

ب) معيارية التضافر الموضوعي في القصة القصيرة جداً

للقصة القصيرة جداً تضافرية موضوعية خاصة تتناسب وطبيعة المعمار الذي تتقولب فيه حجماً وكثافة. ولكتابتها من الناحية الفكرية والموضوعية مجموعة ضوابط تتناسب أو تتماشى ومعمارية البناء. وتستنبط تلك الضوابط من رؤية معيارية تستمد مددها من الوعي واتقاده متصلة بالحيوات وأدوارها المرسومة وقد تستدعي صلات جدلية بالديالكتيك والحركية نتيجة تبني الثنائيات والتعامل مع الأضداد.. وعلى الرغم من هذا التنوع؛ إلا إن هذه المعايير غالباً ما لا تستقل بمفردها وذلك بسبب اتخاذها نزعة التضافر وبما يجعلها مجتمعة باتساق مثنى أو ثلاث أو أكثر.. وبهذا يتولد التأزم والاحتدام مندفعاً باتجاه لحظة المفاجأة والمناورة أو المخاتلة والتوهج والاصطدام ..

أولاً / معيار حساسية تواتر الوعي

تحاول القصة القصيرة جداً وبالقليل من المعلومات أن تكشف عن ثراء اللحظة السردية بالانحطاط والهوس والفوضى وهو ما يعبر عنه د.شجاع العاني بـ(التقرير الصلد في رسم المشهد القصصي)(80) ولا يتحقق هذا إلا بتوافر وعي خاص يتحسس الواقع المعيش فيرصده تقريراً وإيجازاً لكنه في الآن نفسه يكون بإيحاء مبتسر باللحظة ودقة رصدها وتضادات ثيمتها لتغدو القصة القصيرة جداً وكأنها تقول شيئاً وتقصد غيره.

وقد لا يتحقق هذا النوع من الرصد الحساس للحظة السردية إلا بتواتر المعرفة بخفايا السرد ومتاهاته وأسرار التجريب فيه ومن أمثلة تواتر الإحساس الواعي بالواقع ما ينتج عن رصد لحظة زمنية بسيطة لتتحول إلى لحظة ممتدة بلا نهاية وهو ما نجده في القصتين القصيرتين (كما في كل يوم) و(ابتسامة ما) للكاتب جهاد مجيد وهو وإن لم يسمهما بالقصيرة جداً إلا إن مواصفات بنائهما توحي بذلك فضلاً عن قصدية الكاتب في وضعهما تحت عنوان منفرد هو (قصتان قصيرتان) تمييزاً لهما عن سائر القصص القصيرة الأخرى في مجموعته (الرغبة السامية) فنقرأ في قصة كما في كل يوم (**يرن كما في كل يوم جرس الساعة المنضدية فيفتح عينيه تحت الغطاء السميك بصعوبة يرفع الغطاء ببطء عن وجهه المعروق فيواجهه كما في كل يوم بعينين مثقلتين بالنعاس**..)(81).

وقد يكون تواتر الوعي متحققاً في لحظة ما بأي حال من الأحوال كرسالة تتحاور فيها الذات مع الآخر(82) أو في شكل سؤال وجواب في قصة البحر(83) ومثلها أيضاً قصص (لا تصدقوه /صحراء / للاستدلال / قصة ناوي بتصرف /الثقافة /موت عبد الستار ناصر /سؤال الفقير /قصة امرأة /ممازحة /سؤال القاص /فرحة القاص الشيخ) ولقد وجد د. شجاع العاني أن للقاص نزار سليم دوراً في تطوير الأقصوصة العراقية ولاسيما الحدث القصصي الذي اقترب به من الحياة اليومية العادية والبسيطة(84).

ولا يتم توظيف اللحظة الواقعية العابرة؛ إلا على أساس حساسية الوعي الموضوعي بها استعارة أو تشبيهاً بما يجعل تلك اللحظة غير عابرة كالتفات عاشق لمشية حبيبته أو كظاهرة تتكرر كل يوم مثل الليل والنهار أو لحظة وقوف حشرة على ورقة أو لحظة ابتسامة تعتري راكب في سيارة أجرة مع مجموعة ركاب (**لاحظ الركاب الثمانية الابتسامة المرتسمة بقوة على شفتي الفتى تزيد من وضوحها ثنيتان طويلتان على جانبي فمه وانتظروا زوالها لكن شيئاً من ذلك لم يحدث فما زالت الابتسامة تنداح عبر الشفتين المبتعدتين عن بعضهما..**)(85).

ومن ذلك أيضاً الاحتفاء المركز بالتمويه ما بين التخييلي والواقعي ليلتحما في لحظة شاعرية تعزز حساسية الوعي بالمكان كما في قصة البكاء(86)

ثانياً/ معيار تضافر الإنساني وغير الإنساني

تبدو أغلب حيوات القصة القصيرة جداً عبارة عن شخصيات إنسانية نكرة لا خصوصية فيها تجعلها تحمل أسماء بعينها والسبب عائد إلى كونها كائنات معلبة ومستلبة ومشيئة ومرقمة بدون هوية ولا كينونة وجودية، وقد تبقى أيضاً بدون حمولات إنسانية والسبب عائد إلى تأزم الإنسان المعاصر الذي غدا في زماننا وقد امتسخ وتحجر، وصار كائناً كروتيسكياً متوحشاً يخيف الآخرين، وصار ذئباً لأخيه الإنسان كما قال الفيلسوف الإنجليزي هوبز(87).

وفي هذا التنكير للمسرود قصدية التداخل ما بين الذات الكاتبة والذات الساردة لتبدو هذه الأخيرة انعكاساً للأولى كـ" ذات مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع الذي تقزمت فيه كثير من الذوات وتضاءلت قيمياً وحضارياً ومادياً ووجودياً وثقافياً"(88) وهذا التداخل بين هاتين الذاتين هو الذي يحقق فاعلية التوهج ويعمق صدمة تلقي المفاجأة التي تخرق أفق توقع القارئ.

وما ذلك إلا لكون عالم القصة القصيرة جداً هو عالم الممكنات الذي يسمح بتكثيف التجربة الواقعية تخييلياً وهذا ما يطبع هذا النوع من القص بطابع السهولة الممتعة على مستوى الموضوع لا البناء.

وقد تتغلغل واقعية القصة القصيرة جداً في بواطن الإنسان وآلامه وأحلامه لتصور مادية الواقع وأثرها عليه بوصفه كينونة خاضعة للواقع زمانياً ومكانياً متجاوراً مع عنصر غير إنساني بطريقة محتمة ولازمة ومن منظور واقعي يرى فيه الإنسان نفسه متضعضعاً فيجد في الحيوان أو النبات رفيقاً أليفاً أو نداً شرساً أو معاضداً سانداً.. لاسيما في تناول ثيمة الموت التي هي أكثر الثيمات التي تحقق التأزم متطلبة الديمومة لبلوغ التوهج والإدهاش.

ولا يحضر العنصر الإنساني سارداً إلا وهو مندمج بالواقع بأشكال فنية مائزة ودقيقة تصور الرؤى أو تقتنص اللحظات العابرة والصور المعتادة لتغدو في جمالية جديدة غير اعتيادية وسواء في ذلك أن يكون هذا العنصر الإنساني طفلاً أو شيخاً رجلاً أو امرأة مسناً أو شاباً جاهلاً أو متعلماً، وتستحوذ شخصية الرجل المسن على أغلب نصوص مجموعات (الخيانة العظمى) و(حجر غزة) و(وردة لهذا الفطور) بينما تتعاطى قصص (عصا الجنون) القصيرة جداً مع استذكارات الطفولة والفتوة وتتجه قصص (التماهي) تجاه الطفولة جنباً إلى جنب الفتوة والشباب..

وما حيوية العنصر الإنساني إلا انعكاس للتجاور مع العنصر غير الإنساني لتتم أنسنتها وبما يوحي بالإنجاز والفاعلية.. كما في قصص (والصياد يتقلى(89) وألفة وذباب(90))

وقد تبنى القصة القصيرة جداً كلها على العنصر غير العاقل كالنمرة في قصة الليل والنمرة(91) وقصة (صغير وكبير) التي يكون بطلاها النسر والعصفور(92) وتكون الشجرة الفاعل السردي في قصة (شفرة) وقصة(الشجرة في المشفى)(93) ويكون السجن هو الفاعل المسرود (**يحدث السجن نفسه: لماذا أنا مخيف ومكروه تسمعه الفضيلة وتقول ذلك أن جدرانك عالية والضوء فيك شحيح**)(94) وهذه المركزية للفواعل الجوامد وغير العواقل تضفي على القص القصير جداً مزيداً من الترميز والغموض الذي هو أهم سمات هذا القص.

ثالثاً/ معيار الديالكتيك والمناورة

تميل القصة القصيرة جداً في بنائها الموضوعي نحو المخاتلة والتصيد لموضوعات عائمة وبسيطة لتمنحها طابع الضرورة الحتمية عارضة الحدث بطريقة جدلية تقوم على تنازع ضدي

ديالكتيكي يجمع الشر بالخير والسلبي بالإيجابي والذاتي بالعمومي والوقتي بالراسخ والمستديم بالسريع والمبتسر بالمستفيض..

ومثلما أن المواقف الكبيرة والأحداث الخطيرة تصلح كموضوعات قصصية مهمة فكذلك تكون اللحظات الإنسانية البسيطة والسريعة ذات جذوة قصصية إذا ما وظفت في القصة القصيرة جداً توظيفاً ديالكتيكياً يجمع الخصوصية الذاتية والحقيقة الموضوعية معاً في لحظة زمنية آنية.

ولا ضير أن يتحقق هذا المعيار على المستوى الموضوعي عبر الغوص في تجربة معيشة لصيقة بالواقع بشكل خاطف وصادم ولقد كانت جدلية الحياة/ الموت أهم مصدر من مصادر إدامة الزخم الحدثي بالتأزم ودفعه باتجاه المناورة لتغدو الذات الساردة أو المسرودة وسط دوامة تتجاذبها جدلية ديالكيتيكة ضدية فما بين الرعب الذي يولده الشعور بالموت هرماً وانتهاء؛ وبين الرغبة التي يولدها الولع بالحياة نشوة واغتراراً تتأزم الشخصية في القصة القصيرة جداً لتجد الانفراج عبارة عن لحظة تستقطبها وقد تنبذها.

وهذا ما نلمسه في قصص مجموعات (الخيانة العظمى والسلم ويموتون ولا يموت ووردة لهذا الفطور) فهذه المجموعات تعبر عن الواقع وهموم الفرد العراقي الناتجة عن التحولات المادية والفكرية التي طرأت على المجتمع.

وقد تحيل هذه المعيارية القصصية المساحة الكتابية المحدودة إلى بنية مختزلة ومرصوصة رصاً ومحسوبة حساباً دقيقاً مدللة على قدرة فنية ومهارة كتابية..لا سيما حين يستعمل القاص الحذف بنقطتين أو ثلاث ليعطي للمسرود له، حيزاً مناسباً من الحضور والفاعلية كأن يترك الختام مفتوحاً بنقاط حذف(95)

وقد يكون التساؤل سبباً مهماً في منح القصة بعداً ديالكتيكاً كما في قصة الزمن السعيد التي تعتمد تيار الوعي مستبطنة دواخل البطل كاشفة عن التضاد بين الانعتاق في الحاضر والانشداد إلى ذكريات الماضي**(96)**

وقد يمنح التساؤل القصة القصيرة جداً مزيداً من النظر الجدلي في كنه الواقع وماهية الصباح/ الليل بما يصعّد نبرة التقابل بالأضداد في قصة اسأل الشمس(97)

وقد يقتصر التساؤل على الختام ليكون القفل انفتاحاً وهذا ما نجده في قصة بورتريت عبد الرحمن الربيعي(98).

ويتساءل السارد في ختام قصة (ابتسامة ما) فاتحاً الباب للقصة أن تستمر أو تتوالد على شكل تداع شعوري بحوار صامت يعبر عن الانتقال من حالة التأزم

إلى حالة التيه انفراجاً وتوهجاً بسبب التضاد بين الابتسام وعدمه كتعبير ديالكتيكي يجتاح كيان هذا السارد **(ها أنا أواجه هذا اليوم الشمس هذه الخضرة هذه الشوارع الفسيحة على ضيقها أواجه هذه السماء أواجه الآخرين أواجهك وأتعرف إليك أواجه يوماً جديداً في حياتي لماذا لا** أبتسم؟!!)(99).

وتختتم قصة (حارس المناديل) بتساؤل ذي طابع ديالكتيكي جدلي يدول حول ثنائيتي البراءة/ الخيانة والحياة/الموت وباستعمال سرد موضوعي(100).

وبذلك تتداخل القصة القصيرة جداً في موضوعاتها مع مختلف الميادين والمجالات الحياتية بأواصر متينة ليس فيها أدنى فاصل من تخصص أو رؤية منحازة بقيد ما.

وهذا النوع من القصص ذات التساؤلات غالباً ما يترك طابعاً نفسياً متشظياً على الذاتين الساردة والمسرود لها، ولقد قال الفيلسوف روجيه غارودي:" أشق الأمور ليس دائماً أن نحل المعضلات بل هو أحياناً أن نطرحها.. وليس من فن للتفكير وسط دوامة الطوفان لذلك ينبغي لنا ..أن نجازف بقول أشياء معرضة للنقض شريطة أن يكون في هذا إثارة لقضايانا الحيوية"(101).

وليس غريباً أن تراهن القصة القصيرة جداً على فاعلية القراءة ودور القارئ في إتمام العمل الإبداعي وتصر على الاشتباك معه" ذهنياً ووجدانياً وحركياً عبر مجموعة من العمليات التفاعلية والتركيز على الواقع الجمالي والتحكم في المسافة الجمالية ومراعاة أفق التلقي وتخييبه وتأسيسه من جديد"(102).

الخاتمة:

النص القصصي القصير جداً نص مراوغ نظراً لما يتمتع به من سمات نظرية لكنها مموهة تطبيقياً بما يجعل كتابة القصة القصيرة جداً ليست يسيرة كما أنها ليست عسيرة ولأجل بناء نص يوصف بأنه قصة قصيرة جداً فلا بد من حمولات إبداعية على مستوى الشكل ومحمولات فكرية على مستوى الموضوع.

وقد اختلف المنظرون والمبدعون في تلمس الحيثيات وتباينوا في توصيف طبيعة الآليات وإشكاليات العمل وتغايروا في مقارنة أجناسيتها ومكاشفة مساراتها ومسوغات اشتغالها.

ولقد تبين من خلال تفحص عينة من مجموعات قصصية عراقية قصيرة جداً أن لهذا الفن معمارية بنائية يتم تحديدها في ضوء تأطير معياري موضوعي.. فأما معمارية القصة القصيرة جداً فتتمثل في تأسيس بناء متصاعد أو نازل أو دائري

مفعم بلحظة التحول والإدهاش عبر الحكي المتواتر والمتتابع أو المتناوب تغايراً في التجريب وتبئيراً نحو التوهج بالمفاجأة واستحواذ الدرامي وبتوظيف تقانات منها المفارقة التي تأتي في المقدمة ثم تتبعها تقانات أخرى مثل العجيب والذاكرة والحلم والفانتازيا والمونولوج والمونتاج مع اعتماد الحذف والوصف والتضاد.

ولأن القصة القصيرة جداً هي فن اللحظة لذلك يكون التأزم عبارة عن توهج على شكل لفتة أو نكتة أو نبضة أو لمحة مفاجئة تخرق معتادية الحدث القصصي المسرود وهذا ما يجعل فاعلية التوصيل صادمة بسبب خصوصية اللحظة في ملامسة ذاتية كاتبها عاكسة عمق الإحساس الذي استودعه فيها.

وأما تضافر المعيار في بناء القصة القصيرة جداً؛ فيتم عبر حساسية تواتر الوعي والمناورة وديالكتيكية التساؤل وتضامن الإنساني وغير الإنساني.. والبغية هي تصيد الدلالات ومخاتلتها.. تماماً كما هو الأمر في الرواية والقصة القصيرة ولكن بمحدودية أكبر واختصار أكثر.

هوامش:

1ـ ومن هؤلاء صبري حافظ في بحثه الخصائص البنائية للاقصوصة، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، سبتمبر، 1982/ 9 17. وكاظم سعد الدين، مترجم كتاب فن كتابة الاقصوصة مجموعة مقالات، الموسوعة الصغيرة، العدد 16، دار الثقافة والفنون، بغداد، 1978. وكان د. علي جواد الطاهر قد أشار إلى أن مصطلح نوفل يستعمل للقصة الموجزة والاقصوصة للقصة الصغيرة وأن أول من استعمله محمود أحمد السيد ينظر: د. علي جواد الطاهر، من حديث القصة والمسرحية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1987/ 19.18.

2ـ د. جميل حمداوي، من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) نسخة pdf/ 148

3ـ د. نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جداً قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، الطبعة الاولى، 2012 / 22 .

4ـ ينظر: د. شجاع مسلم العاني، في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989 طبعة أولى/ في فصل (اتجاهات الأقصوصة العراقية الجديدة).

5ـ حنون مجيد، يموتون ولا يموت قصص قصيرة جداً، بترجمة للإنكليزية المترجم د. عبد الواحد محمد مسلط، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 9/2013

6ـ هيثم بهنام بردى، التماهي قصص قصيرة جداً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، 5/2008

7ـ جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة أولى، سورية دمشق، 2010/ 53

8ـ م .ن/ 24

9ـ ينظر : التماهي/ 18.17

10ـ هيثم بهنام بردى، قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً، إعداد وتقديم، دار تموز للطباعة، دمشق سوريا، الطبعة الثانية، 2012/ 25

11ـ التماهي/ 17

12ـ جابر محمد جابر، مطر على رصيف الذاكرة قصص قصيرة جداً، مكتب زاكي، بغداد، 2015/ 12

13ـ قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/6

14ـ ينظر: م.ن/ 8

15ـ ينظر: م . ن/ 24.23.

16ـ فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب دراسة مترجمة، دار اراس للطباعة والنشر، أربيل، طبعة أولى، 2012/ 97

17ـ ينظر : م .ن/ 98

18ـ م .ن/41

19ـ مطر على رصيف الذاكرة/ 68

20ـ حنون مجيد، حجر غزة قصص قصيرة جداً، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى، 2014/ 41

21ـ الخيانة العظمى/ 20

22ـ حنون مجيد، السلم قصص قصيرة جداً، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى، 2015.

23ـ الوحدات السردية للخطاب/ 10

24ـ السلم/ 5

25ـ ينظر: التماهي/ 76.75

26ـ حنون مجيد، وردة لهذا الفطور قصص، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 2007.

27ـ أحمد خلف، عصا الجنون قصص، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى، 2015.

28ـ ينظر: الخيانة العظمى/ 16

29ـ ينظر: التماهي/ 79

30ـ مطر على رصيف الذاكرة / 77

31ـ التماهي/ 77

32ـ حجر غزة/ 28

33- يموتون ولا يموت/ 27

34- يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، طبعة أولى، 2011 / 79

35- م.ن/ 75

36- ينظر: التماهي/ 39

37- ينظر: السلم/ 29

38- ينظر: السلم/ 8

39- عصا الجنون/168

40- مطر على رصيف الذاكرة /19

41- م.ن/11

42- التماهي/ 81

43- ينظر: الخيانة العظمى/ 6

44- ينظر: م.ن/ 36

45- ينظر: السلم / 12

46- ينظر: السلم/ 33

47- ينظر: وردة لهذا الفطور/126

48- ينظر: التماهي/ 87

49- ينظر: م.ن/ 71

50- ينظر: قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/ 22-21

51- ينظر: حجر غزة/ 37

52- ينظر: د. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، 2010/ 65.

53- ينظر: السلم / 36 وينظر: قصة الطريق إلى البصرة في مجموعة الخيانة العظمى/ 25

54- ينظر: حجر غزة/ 64

55- ينظر: الخيانة العظمى / 53

56- مطر على رصيف الذاكرة / ص14

57- ينظر: يموتون ولا يموت/ 33

58- الخيانة العظمى/ 6

59- قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/ 30-29

60- ينظر: وردة لهذا الفطور/ 118

61- حجر غزة/ 13

62- ينظر: مطر على رصيف الذاكرة/ 75

63- ينظر: مطر على رصيف الذاكرة/ 51

64- ينظر: وردة لهذا الفطور/ 44و47

65ـ السلم/ 44
66ـ ينظر: حجر غزة/23
67ـ جميل الشبيبي، بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة محمد خضير أنموذجا، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، 2007/ 16
68ـ ينظر: وردة لهذا الفطور/ 72
69ـ ينظر: التماهي / 37
70ـ ينظر: م.ن / 56
71ـ ينظر: وردة لهذا الفطور/ 97.96
72ـ ينظر: م ن/ 68.7
73ـ التماهي/ 51.50
74ـ ينظر: الخيانة العظمى/ 20
75ـ ينظر: مطر على الرصيف الذاكرة/15
76ـ ينظر: وردة لهذا الفطور/ 131
77ـ ينظر: التماهي/ 27
78ـ م ن/ 29
79ـ ينظر: الخيانة العظمى/ 15 والقصة متوالدة ربما من قصة قطة التي حوتها مجموعة وردة لهذا الفطور / 6.5
80ـ ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر /57
81ـ جهاد مجيد، الرغبة السامية قصص، مطبعة السلام، بغداد، طبعة أولى، 1988 / 79
82ـ ينظر: مطر على رصيف الذاكرة/29
83ـ ينظر: الخيانة العظمى/ 36
84ـ ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر/49
85ـ الرغبة السامية / 82
86ـ ينظر: التماهي/84
87ـ ينظر: من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً المقاربة الميكروسردية./ 70.69
88ـ د. نجم عبد الله كاظم، على مشارف التجربة القصصية دراسات في القصة القصيرة العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، طبعة أولى، 2015 /93
89ـ ينظر: م . ن/ 59
90ـ ينظر: م.ن/ 32 و 40
91ـ ينظر: السلم/28
92ـ ينظر: وردة لهذا الفطور/ 63.62
93ـ ينظر: الخيانة العظمى/ 56
94ـ السلم /58
95ـ ينظر قصة قاطع رؤوس في مجموعة حجر غزة/ 55

96- ينظر: السلم / 26

97- ينظر: م.ن/ 24

98- ينظر: الخيانة العظمى/ 10

99- الرغبة السامية/ 84

100- ينظر: مطر على رصيف الذاكرة/ 16

101- روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، دار الآداب، بيروت، طبعة ثالثة، 1972 /29

102- على مشارف التجربة القصصية دراسات في القصة القصيرة العربية /101

فهرس المصادر والمراجع/

1. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، 2010.
2. أحمد خلف، عصا الجنون قصص، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى، 2015.
3. جابر محمد جابر، مطر على رصيف الذاكرة قصص قصيرة جداً، مكتب زاكي، بغداد، 2015.
4. جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة أولى، سورية دمشق، 2010.
5. جميل حمداوي، من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) نسخة pdf.
6. جميل الشبيبي، بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة محمد خضير أنموذجا، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، 2007.
7. جهاد مجيد، الرغبة السامية قصص، مطبعة السلام، بغداد، طبعة أولى، 1988.
8. حنون مجيد، حجر غزة قصص قصيرة جداً، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى، 2014.
9. حنون مجيد، السلم قصص قصيرة جداً، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى، 2015.
10. حنون مجيد، وردة لهذا الفطور قصص، منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، بغداد، 2007.
11. حنون مجيد، يموتون ولا يموت قصص قصيرة جداً، بترجمة للإنكليزية المترجم د. عبد الواحد محمد مسلط، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 2013.
12. روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، دار الآداب، بيروت، طبعة ثالثة، 1972.

13. سعيد بنعيد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، 2004

14. د. شجاع مسلم العاني، في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

15. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، سبتمبر، 1982.

16. د. علي جواد الطاهر، من حديث القصة والمسرحية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1987 .

17. فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب دراسة مترجمة، دار اراس للطباعة والنشر، اربيل، طبعة أولى، 2012.

18. كاظم سعد الدين، مترجم فن كتابة الأقصوصة مجموعة مقالات، الموسوعة الصغيرة، العدد 16، دار الثقافة والفنون، بغداد، 1978.

19. د. نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جداً قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، 2012.

20. د. نجم عبد الله كاظم، على مشارف التجربة القصصية دراسات في القصة القصيرة العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، طبعة أولى، 2015.

21. هيثم بهنام بردى، التماهي قصص قصيرة جداً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، 2008.

22. هيثم بهنام بردى، قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً، دار تموز للطباعة، دمشق سوريا، الطبعة الثانية، 2012.

23. يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، طبعة أولى، 2011.



اللغةُ العربية

ميزات ..واقع ..تحدّيات



أ. عباس حيروقة

شاعر من سورية

بعد حديثنا المستفيض وفي غير موضع عن اللغة ..أصل ونشأة ..أدوار وأطوار (مجلة المعرفة – العدد658 – تموز 2018) ..وبعد ذلك جاء حديثنا أيضاً عن الإنسان الأول وانتقاله من النطق إلى الكلام .. أو من الإشارة إلى العبارة ومن ثم إلى الكتابة (مجلة المعرفة – العدد 666 – آذار 2019.. بعد هذا وذاك سنأتي للحديث عن اللغة ميزاتها .. واقعها .. معاناتها .. تحدياتها .. إلخ

بداية لابد من التأكيد على أن اللغة العربية وما تتمتع به من بلاغة وفصاحة وطلاقة وسلاسة ومرونة ، ومن بذخ في المعنى وفي المبنى المفرداتي، إضافة إلى ذلك الكم الهائل من الاشتقاقات والمترادفات ..من الأسماء والأفعال والحروف ..الخ مكنتها وما تزال من أن تحيا بكامل حيويتها و بكل بهائها بين نظيراتها من اللغات الأخرى ..لا بل وترفل نوراً وضوءاً وذلك لامتداداتها التاريخية أيضاً التي عكست وتعكس حضارة ورقياً وأصالة كيف لا وهي كما وصفها أهل الاختصاص بأنها لغة متصرفة.

المتأمل لحراك لغتنا الأم اللغة العربية يُدركُ ما مرّت به من أطوار وأدوار من الرقيّ والتنامي والتطور على أيدي أبنائها الخلّص الميامين من كتّاب وأدباء وشعراء وفلاسفة وفقهاء لغة ونحو وصرف .فبرّوا بها كأم حنون رؤوف..

وكما يدرك أيضاً ما مرت به من وهن وضعف وما ألحق بها من غبن وحيف على أيدي أعداء العقل والفكر والروح

والجمال وذلك عقب ما ألحق بأبنائها بأهلها حين خضوعهم لغير استعمار غاشم و لحقب ليست بالقصيرة.

عاشت لغتنا العربية ما عاشه أبناءها من وهن وضعف وتشرد وتشرذم وتجلّى ذلك حين محاولة الاستعمار فرض لغته على أبناء وطننا كلغة رسمية.. إلا أن كل المحاولات باءت بالفشل وذلك لإصرار الأبناء على التمسك بلغتهم من جهة ومن جهة ثانية قدرة اللغة على استيعاب ذاك الكم الهائل من مفردات اللغات الأخرى مع قدرتها أيضاً على المحافظة على متانتها وحيويتها وفتوتها..

والمتتبع لقاموسنا اللغوي يُدرك كم أخذت لغتنا من اللغات الأخرى كالفارسية واليونانية والتركية والعبرانية والحبشية وحتى من السنسكريتية.

كما أعطت كل لغات العالم، والمتتبع أيضاً لمفردات اللغات الأخرى يدرك كم كنزت في تلا فيفها من لآلئ لغتنا الأم.. لغتنا العربية.

كل هذا يعكس الطاقة الحيوية الإبداعية للغة العربية والعلاقة الخاصة والحميمية بينها وبين أبنائها.

عشّاق العربية وأساطين هواها تغنّوا وجداً وصبابةً بها.. بسماتها بحيويتها وما حباها الله من نعم البهاء والحضور الجميل على مرِّ العصور فنجد مثلاً في ذاك العصر أبو بشر سيبويه الفارسي (148ه/765م -180ه/796م) تلميذ الخليل بن احمد الفراهيدي

إذ قضى جلّ حياته في تأليف كتابه العظيم الذي أطلق عليه اسم (الكتاب) وكذلك نجد البيروني والزمخشري وحديثاً ما خطه الأديب الكبير واللغوي الهام أحمد فارس الشدياق 01219هـ/1805م -1403ه/1887م) في كتابه سر الليال في القلب والإبدال.. وفي زمننا هذا نقرأ بكل تقدير وإكبار للعلامة الجليل **الدكتور عبد الكريم اليافي** ما خطه في غير مؤلف يتغنى باللغة فكان النموذج الحيّ للعاشق الكلف بالعربية فكان بحق عاشق باذخ سامق فسكب عصارة مؤلفه (**مباهج اللغة والأدب**) والصادر عن وزارة الثقافة – دمشق – 2003 - يسهب في الحديث عن بعض ما امتازت به هذه اللغة فيقول: اللغة وطن الأمة الروحي ، لذلك تحافظ الأمة على لغتها محافظتها على حياته..

اللغة ذاكرة الأمة ، تصل حاضرها بماضيها ، كما تطل بحاضرها على المستقبل. وهي سجل حضارتها التالدة ومطية حضارتها الطارفة. وهي إرادتها الفكرية المتشوفة نحو التقدم والمستشرفة نحو العلاء. وهي كذلك أداة توحيد لأبنائها وسبيل تقدم لهم من خلال الزمان.

وهي تقابل الأرض ،لأن الأرض بما فيها من خيرات وثروة وإنتاج تؤلف وطن الأمة المادي *(1)*.

ويتابع الدكتور الياي في تغنيه وتشبيبه بمعشوقته الخالدة البهية الطافحة بالنور في غير موضع من ذات المؤلف فيقول:

اللغة العربية لغة العلم، ولغة الأدب، ولغة الفن، ولغة الدين والعبادة ، ولغة الجمال حيث مواكب من الألفاظ تدلُّ على أنواعه وقيمه ومقولاته، هي لغة الحب التي أحصى فيها نحو ستين لفظاً تشفُّ عن درجاته وألوانه وخوالجه. أوليس لفظ الحب نفسه يتألف من حرفين هما الحاء مخرجها من أقصى الحلق وحرف الباء مخرجها من الشفتين. وهكذا تبدو جميع الألفاظ ،ألفاظ هذه اللغة الشريفة مخضّلة بندى الحب، منوَّرةً بسناه الخالد. إنها لغة عالية المكان، إنها ملء الزمان، ماضيه وحاضره ومستقبله (2).

كم يشعر المرء بالحبور وبالغبطة وهو يقرأ كل هذا عن لغة يكتب فيها ويفكر فيها ويخاطب فيها و..الخ

لغةٌ لها مالها من سمات تجعلنا نباهي ونفاخر بحيويتها وحضورها المبهر زمكانياً..لغةٌ لها مالها من سمات تجعلها أيضاً من أهم لغات الأرض كيف لا وهي أم اللغات ..فالأرض برقمها الطينية المكتشفة هنا وهناك تؤكد للقاصي والداني بأن العربية كلغة هي الأم .. وهي الحاضنة والحاملة لكل مقومات النهوض والاستمرار والتجديد والحيوية لما تكتنزه كما قلنا سابقاً من بذخ وافر من المفردات والمعاني والتراكيب والألفاظ و الاشتقاقات ..من اسم وفعل وحرف ..

لغتنا العابقة بالوهج النوراني ..المضرجة مفرداتها وأحرفها بكلام الله خالق الخلق المسطر في التوراة وفي الإنجيل وفي القرآن . ولو أنها كما قلنا مرت بمراحل وأطوار وادوار حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من اكتمال ونضوج وتبلور ، ليأتي القرآن الكريم الحافظ لماهية اللغة بشكلها الحالي فَحُقَّ لها كلغة ان تكون حاملاً موضوعياً لكلام الله في قرآنه .

هذا البعد الديني يمنح العربية المكانة المرموقة في نفوس المتحدثين بها ، وأضف إلى ذلك ميزة التكثيف والإيجاز(إن اللغة العربية مشهورة بالإيجاز والدقة فنقولُ مثلاً : استكتب فلاناً ، بدلاً من طلبت إليه أن يكتب، ونقول: ما ادري هل ذهبَ زيد؟ بدلاً من قولنا ما ادري فيما إذا ذهب زيد او لم يذهب.) *(3)*.

بعد التطرق لميزات لغتنا العربية وما تكتنزه من ألق وحيويةٍ لا بد لنا من تناول بعض ما يتهدد هذه اللغة الممتدة آلاف آلاف السنين في معبد الروح والعقل

والقلب وما يتربص بها ولكن لكي نعي ذلك علينا أن نجيد قراءة عصرنا هذا وما يذخر به من ملامح تحمل في طياتها كل مقومات الموات من جهة .ومن جهة أخرى تحمل كل قرائن ومقومات الصمود والنهوض والنمو والتطور.

في ضوء كل هذا وذاك علينا أن نطرح وبكل جرأة وثقة تلك الأسئلة الكبرى عن مستقبل لغتنا العربية بعد الإمعان مطولاً في قراءة مفردات واقعها وواقع أبنائها وما يعتريهم من ضعف وهزل ويلحق بهم من عواصف زعزعت كيانهم ، فاللغة تصمد وتكبر وتتعافى بصمود وشموخ وصحة متحدثيها.

لأن موات اللغة في تركها.. إهمالها.. ازدرائها من قبل أبنائها.. موات اللغة يتأتى من أسباب ومسببات عدة لسنا بصدد تعدادها ولكن قلنا غير مرة إن اللغة تخضع لناموس التطور والارتقاء كما تخضع لناموس الموات والاندثار ..فكم من لغة لا بل من لغات اندثرت بموات قومها وكم من لغة تزعزعت وتهدّلت وأصابها الوهن والاعتلال بتزعزع وتهدل وضعف وسقم قومها

.. فها هو (ابن حزم) قد أشار إلى أسباب سقوط اللغة في كتاب (الأحكام) عندما قال: إن اللغة يسقط أكثرها ويبطلُ، بسقوط دولة أهلها ودخول غيرهم في مساكنهم، أو تنقلهم عن ديارهم، واختلاطهم بغيرهم، فإنما يفيد لغة الأمة وعلومها وإخبارها قوةُ دولتها ونشاطُ أهلها وفراغهم .وأما من تلفت دولتهم، وغلب عليهم عدوهم، واشتغلوا بالخوف والحاجة والذل وخدمة أعدائهم، فمضمون منهم موت الخاطر، وربما كان ذلك سبباً لذهاب لغتهم، ونسيان أنسابهم وأخبارهم، وبيود علومهم؛ هذا موجود بالمشاهدة ومعلوم بالعقل والضرورة) ***(4)***

إذا لنعود ونتأمل عصرنا هذا وقراءة ملامحه لمعرفة ما يتهدد مستقبل اللغة العربية.. لنتأمل وسائل الإعلام.. بدءاً من برامج الأطفال حتى نشرة الأخبار مروراً بالبرامج والمسلسلات التي اعتمدت اللهجات المحلية..

لنتأمل مدارسنا بحلقات تعليمها كاملة بدءاً من رياض الأطفال وصولاً إلى الثانوية..

لنتأمل جامعاتنا سواء العلمية منها والأدبية وطريقة التعاطي مع أو في اللغة العربية كمقررات ومخاطبة..

لنتأمل مؤتمراتنا المحلية منها والعربية وطريقة التخاطب ولو على مستوى القمم العربية..

لنتأمل المجالس أو المحافل الدولية خاصة الكلمات المقررة لمندوبي الدول العربية

لنتأمل حال حكوماتنا العربية وتعاطيها مع الفكر والثقافة والتربية وما

يرصد في هذا الشأن من ميزانيات مخجلة مقارنة مع ما يتم رصده حتى في أي الدول الممعنة في تخلفها..

لنتأمل إنساننا العربي وعلاقته مع اللغة مع الكتاب.. مع القراءة ندرك حينها إلى أي حال نحن ماضون .وهنا أسجل ما أورده **الدكتور وليد محمد السراقبي** في مؤلفه الهام والذي عنوانه **(في الهوية اللغوية وتحدياتها)** والذي طبع بمساهمة من محافظة حماة بمناسبة العيد العالمي للغة العربية في الثامن والعشرين من شباط ضمن مناشط تمكين اللغة العربية -سنة الإصدار غير مسجل ولكن ربما سنة. 2013 يقول الدكتور السراقبي وبعد حديثه الهام والشيق عن مظاهر أهمية الهوية اللغوية والتحديات الرامية إلى تهميش وإزاحة العربية ومحو أهم مميز لشخصيتنا بحجج هي أوهى من بيت العنكبوت بحسب وصفه والعمل على إشاعة اللغات الأجنبية في البيئة العربية ويرى أن تعلمها ضروري لا غنى عنها فهي وسيلة تواصل عالمي من جهة وأداة توسيع الأفق المعرفي من جهة ثانية لكن يرى أيضاً من الشطط الكبير أن نفرض على أبنائنا تعلم اللغة الانكليزية منذ نعومة أظفارهم.. إن الجدر بالطفل الصغير أن تخصص سنواته الدراسية الأولى لإجادة لغته العربية ،والارتباط بثقافته، وتنمية المحبة له من خلال الولاء لوطنه وتراثه وأمته.

وسجل بعض الإحصائيات المتعلقة بنا.. بلغتنا.. إحصائيات تعكس هشاشتنا وابتعادنا عن الفكر والثقافة واللغة والكتاب وهذا ما أوصلنا إلى ما نحن عليه من تشرذم وضعف وانغماس مديد في الوحل وفي برك الدم المراق كل يوم على مداخل عواصمنا ومدننا وقرانا..

فيقول الدكتور السراقبي في إحصائية أوردها :

ففي العالم يقرأ الفرد الواحد 35 كتاباً في السنة، وهناك 40 كتاباً يطبع في السنة الواحدة للفرد الواحد، في حين أن السنغال لا يطبع سوى 4 كتب للفرد الواحد ، ولكن في الوطن العربي يطبع كتاب واحد لكل ثمانين فرداً ولا تبلغ نسبة القراءة أكثر من خمس دقائق في اليوم الواحد. (5)

ولو عدنا قليلاً إلى الوراء، إلى تقرير التنمية الإنسانية لعام 2002 والصادر عن الأمم المتحدة والمنشور في ملحق جريدة البعث السورية برقم ملحق (5) تاريخ 2/3/ 2003 وتجاوزنا كل الأرقام التي تخص الحرية والعدالة والتنمية والشفافية والفساد و ..الخ الخاصة بنا كعرب ، كأمة عربية امتدت للآلاف السنين وخلّفت حضارات تدين لها شعوب الأرض قاطبة ونذكر هنا فقط للتدليل على

حالة مخيفة وصلنا إليها بعض الأرقام كما جاء في التقرير:

(& ـ عدد الأميين البالغين العرب 65 مليوناً ثلثهم من النساء

& ـ الناتج الإجمالي لجميع الدول العربية 531,2 مليار دولار (1999) وهو أقل من دخل دولة واحدة مثل اسبانيا رغم ما يقال عن عائدات النفط ورغم مظاهر الإنفاق غير العقلاني لفئات معينة في البلدان العربية .

& ـ ترجم 330 كتاباً سنوياً في جميع البلدان العربية ، أي خمس ما ترجمته اليونان .*(6)*

وفي الألف السنة الماضية ترجم العرب من الكتب ما ترجمته اسبانيا في سنة واحدة فقط)

نعم هكذا نحن الآن مع شديد الأسف ، هكذا هي مؤسساتنا ..حكوماتنا

إذاً فلنفكّر ملياً بواقعنا الثقافي ...والذي لا ينفصل عن الاجتماعي والسياسي والاقتصادي واقع يحمل لنا مستقبلاً ليس بالمطمئن، فلنفكر بالخروج منه ،فلنكن أكثر جرأة بطرح أسئلة النهوض بالكتاب بالفكر بالثقافة باللغة

من أهم من اشتغل على اللغة وقرأ مفردات واقعها.. حاضرها وما يتهددها وافرد له جلّ وقته وجهده **الدكتور محمود السيد** وفي غير مؤلف وبحث ومحاضرة وحديث إذاعي وتلفزيوني .وخير مثال كتابه (في سبيل العربية)

الذي درس فيه ملامح وخصائص العصر القادم ،عصر التدفق المعرفي والتطور السريع أي أن المعارف من قبلُ تحتاج إلى مئات السنين حتى تتضاعف إلا أنها في أيامنا هذه تتضاعف خلال شهور.

ومن سمات العصر أيضاً أنه عصر علم وتقانة وأيضاً عصر مزاوجة بين العلم والعمل ..النظرية والتطبيق وذلك في مختلف ميادين المعرفة.

..عصر الاتصال السريع وما يترتب عليه من إزالة الحواجز بين المجتمعات والتأثر بالتيارات الثقافية المعاصرة وبالتيارات الفكرية والسياسية الجارية.

عصر دعاية وإعلان وإعلام..

عصر التغير الاجتماعي السريع في العادات والتقاليد والاتجاهات والقيم الاجتماعية والمعنوية ..عصر طغيان المادة على القيم الروحية وطغيان قيم الاستهلاك على القيم المعنوية

عصر الابتكار والتجديد.

وحين نقرأ عن حرص الشعوب على لغتها والدعوات المتتابعة للحفاظ عليها من التدجين واللحن لدرجة التعصب والعمل على تدعيمها ونشرها كفعل حضاري مؤسساتي رسمي وشعبي..

حين نقرا عن كل هذا وذاك وترى ما نرتكبه من حماقات بحق لغتنا الأم لغتنا العربية سواء كأفراد أم جماعات.. كمؤسسات أو كحكومات ..لا بل كرؤساء وكملوك وأمراء هنا وهناك ..نشعر بالخجل وبالبؤس وندرك كم علينا أن نعمل على حماية لغتنا لأننا بذلك نحمي أنفسنا كيف لا واللغة هوية وانتماء وثقافة وأصالة ..اللغة أمة والأمة لغة.

وتحدث الكثير من الغيورين على اللغة بحرقة وألم عن المشكلات التي عانتها وما زالت لغتنا على مر العصور إلا أنهم تقاطعوا فيما بينهم والتقوا وها هو **د. محمود السيد** في ذات المصدر السابق الآنف الذكر (**في سبيل العربي**) يرى أن اللغة العربية تعاني من مشكلات لخصها بأربعة أبعاد وهي : البعد الحضاري - البعد السياسي – البعد التربوي - والبعد الاجتماعي ، وتوسع في شرحهم.

ويمكن أن نتوقف عند مشكلتين فقط هما :ذات البعد السياسي وذات البعد الاجتماعي

المشكلات ذات البعد الحضاري: توسع في الحديث عن المشكلات في المجتمع التقليدي وضرورة انتقال هذا المجتمع إلى معرفي وفق منهج متكامل والتمتع بعمق وفكر عصر المعلومات إلى أن انتقل بالحديث عن ضآلة حضور العربية على الشابكة (الانترنيت) فنسبة حضورها لا يتجاوز 1.5 -2 ٪ وللشابكة مالها من أهمية إذ تختزن الكم الهائل من المعارف المختلفة من العلوم الإنسانية والعلوم التطبيقية والبحثية وأكثر هذا مصوغ باللغة الانكليزية إذ تزيد نسبة هذه اللغة على 70٪

ومن شواهد ضآلة حضور العربية على الشابكة أن محتوى الموسوعة العربية الحرة من حيث الحجم لا المضمون يماثل تقريباً ربع محتوى مقابلتها السويدية ، علماً بان متكلمي السويدية لا يزيد عن تسعة ملايين في حين أن تكلمي العربية يزيد عن 300 مليون ، وفي مطلع 2009 كان عدد المقالات المنشورة على الموسوعة العربية الحرة 77,000 مقال وفي اللغة السويدية 290,000 مقال.

ويتابع الدكتور السيد في حديثه عن ذات المشكلات في البعد الحضاري فيرى أن من المشكلات أيضا :

- البطء في مواكبة المستجدات العالمية والتدفق المعرفي
- القصور في توظيف التراث
- البطء في الترجمة إلى العربية ومنها إلى لغات أخرى فيقول في هذا الشأن إن إحصائيات اليونسكو المتعلقة بمسار الترجمة في العالم إلى أن ما نقل إلى العربية خلال العقود الثلاثة الماضية لا

يزيد على ما نقل إلى اللغة الليتوانية في الفترة نفسها، وعدد سكانها لا يتجاوز أربعة ملايين من الناطقين بها، مع أن الناطقين بالعربية كما ذكرنا يتجاوز 300 مليون نسمة أي 5٪ من سكان البشرية ويشغل الوطن العربي 10 ٪ من مساحة كوكب الأرض.

أما المشكلات ذات البعد السياسي:

المشكلات ذات البعد السياسي لا تقل خطورة وبؤساً عن سابقتها وإن تأملاً بسيطاً لمدارسنا وجامعاتنا في بعض دولنا العربية يدرك أن لا سياسة متبعة في تأصيل لغتنا كلغة أسيّة، ولا قوانين متبعة لحماية هذه اللغة لأم، فنجد الانكليزية تزاحمها حتى في مدارسنا في مراحلها الأولى في دول الخليج مثلاً، ونرى أيضاً تزاحم لغتنا الأم اللغة الفرنسية في مدارس بلاد المغرب العربي ولبنان..

فينشا جيل يقرأ تاريخه ويفكر ويكتب بلغة غير لغته ..لغة غريبة وربما تكون لغة محتل متسلط ناهب لخيرات بدله ..فيضعف الانتماء للوطن للأرض للأمة ويزداد الشرخ بينهم وبين الأصالة والعراقة والتاريخ إضافة للهجات العامية التي باتت تزاحم العربية الفصحى .ولا غرابة بان نسمع دعاة من يصنفون أنفسهم بالمفكرين والشعراء إلى اعتماد اللهجات العامية هي الأساس في التدريس ولإعلام والإعلان..

كل هذا وذاك يأتي بسبب غياب سياسة لغوية صحيحة وأكثر ما يتجلى ذلك من خلال بعض المؤتمرات العربية والعالمية التي عقدت وتعقد على أرضنا العربية إذ نسمع السادة الرؤساء والملوك والأمراء والحكام يتكلمون بلغة غير لغتهم وهم على أرضهم وبين شعوبهم علماً أن لغتنا العربية معتمدة بين ست لغات في الأمم المتحدة.. أليس هذا قمة الاحتقار للغة وللأرض وللتاريخ ولأنفسهم أولاً ..

في ضوء ما تحدثنا به كيف يمكن لنا أن نأمل منهم سياسة لغوية بحجم المسؤولية التاريخية حيال لغتنا العربية ؟!!

فإذا كنا نحن كأفراد وكحكام نمارس ما نمارس من إقصاء وتشويه وعار تجاه لغتنا فلا لوم على أعداء العرب سياساتهم لمحاربة اللغة الفصحى حين يصفون العربية بالمتخلفة وعدم مواكبتها لروح العصر فعملوا من جهة أخرى على محاربة الفصيحة بوسائل أخرى منها (إنشاء الأكاديمية البربرية) واستعمال الحروف اللاتينية في كتابة الأمازيغية ، وكان الهدف تمزيق مجتمعنا العربي في المغرب تمزيقاً لا يقتصر على استعمال اللسان فحسب بل يمتدُّ إلى العرق .7

إن الحديث عما يتعرض العربية من مخاطر وما يتهددها على أيدي أبنائها قبل أعدائها يدعو للإحباط والحزن

والاكتئاب ..لأن الخطر الداخلي أشد بؤساً وفتكاً وإيلاماً من الخارجي.. والمتأمل لحراك لغات العالم وما رافقها من وهن ومن ضعف ومن حيوية وحياة.. من موات واندثار.. من.. من ..الخ

يدرك حقيقة مفادها أن أي اعتلال أو وهن أو موات يصيب لغة ما هو بالمطلق ناتج عن وهن واعتلال وموات أهلها ..أصحابها..

كما أن قوة ومتانة وانتشار أي لغة نابع من قوة وإبداع وابتكار أهلها ..أصحابها ، فالعربية كلغة كانت في حقبة ما ثاني لغات العالم إن لم تكن أولها انتشاراً ولم يتأتى لها هذا إلا من حيوية وإبداع أصحابها في حقول المعرفة قاطبةً من فلسفة وطب وأدب وحكمة وشعر وفلك ودين لدرجة أنها استقطبت بحيوية عقول أبنائها رموز الفكر والإبداع من مختلف الأعراق والجنسيات والقوميات ليؤلفوا ويكتبوا في اللغة وللغة ويترجموا منها وإليها.

من هنا يمكن أن نتفهم ونعي أسباب انتشار اللغة الانكليزية بهذا الحجم المهيب الكبير ..إذ هي الأسباب ذاتها التي توافرت للغتنا العربية آنذاك ..

هاهم أبناء اللغة الانكليزية يتفردون بهذا الكم الهائل من الاختراعات والتطور والإبداع حتى غدت هي اللغة الأولى والتي حققت انتشاراً في غير جغرافية.. وغدت لغة تعليم في المدارس والجامعات ولغة خطاب وتخاطب في المحافل الدولية حتى بين غير أهلها وهذا يعكس قوة هناك ووهناً هنا.. تقدماً هناك وتخلف هنا.

مجمل هذه المقومات تضع اللغة وأهلها في مواقع القوة ..مواقع القرار العالمي ..الاختراعات على مختلف الصعد تمكن من السيطرة ..من بسط النفوذ ..من الاستعمار بشكليه المباشر وغير المباشر ..فاللغة تقوى وتنتشر وتتسامى بقوة أهلها وقومها ..وتضعف وتتشرذم وتمرض وتموت بموات أهلها واعتلال قومها .

وها هو الباحث الهام **قسطنطين زريق** يرى في جوابه حول النهضة و المنشور في كتاب (**فتاوى كبارُ الكتّاب والأدباء** في مستقبل اللغة العربية – نهضة الشرق العربي – وموقفه إزاء المدنية الغربية) في طبعته الثانية الصادر في سلسلة آفاق ثقافية عن وزارة الثقافة – دمشق 2003 في أن اللغة لا تعلو عن كونها أداة .أما الجوهر فهو ما يعبّرُ عنه من فكر وعلم. والأهمية الواقعية – لا التاريخية – لأية لغة من اللغات رهينة بمقدار انخراط أهلها في ميادين الكشف والإبداع.

اما عن الصعاب التي تعترض هذه اللغة العظيمة والتي كان لها مالها من

فضل على العالم كل العالم فتتلخص في ثلاثة..

أحداها خارجية واثنتان داخليتان..

أما الصعوبة الخارجية فناتجة عن تسارع وتطور العلم وتكاثر محدثاته في جميع الحقول. ويتابع بالقول : نحن نرى اليوم أن بعض اللغات الغربية الحية ذاتها – كالإيطالية والفرنسية والألمانية – التي كانت في أزمنة سابقة حاملة لواء العلم والثقافة ومرجع طلابها ، تتخلف اليوم عن الانكليزية في الميادين العلمية ، وذلك بسبب تفوق البلدان المتكلمة بهذه اللغة – والولايات المتحدة بخاصة – ويرى أن الإنكليزية تكاد تغدو لغة العلم العالمية كما كانت اللاتينية في الغرب والعربية في الشرق في القرون الوسطى.

أما الصعوبتان الداخليتان، فأولهما تعثر قضية تيسير قواعد اللغة العربية – هذه القواعد التي تثقل كاهل الناشئ، بل حتى المتمرس في استخدام الفصحى تحدثاً وإلقاءً وكتابة.. ويرى أنه قد تكون من أسباب انتشار الانكليزية مرونة قواعدها وسهولة تعلمها ومدى تجاوبها مع حيوية الشعوب الناطقة بها.

أما الصعوبة الثانية في رأي المفكر قسطنطين زريق فهي قلة العناية التي بذلتها السلطات التربوية في البلدان العربية في تدريب معلمي هذه اللغة وتثقيفهم. والمعلم – لا المنهج ولا الكتاب ولا المنظم والقرارات – هو مبعث العملية التربوية، وأعداده هو محورها الأساسي. ويرى أن العملية التربوية قد تطورت تطوراً بالغاً في أيامنا هذه، هدفاً ومنهجاً، وتقنيةً، ولم يمس هذا التطور معلم اللغة العربية إلا مساً خفيفاً ، كما أن المعلم لم يؤهل فكراً وثقافةً ليحبب طلابه بهذه اللغة وليقربها من مداركهم ، وليشيع في نفوسهم الرغبة في اتقانها والتمتع بغناها وغنى تراثها. **8**

ويتابع المفكر قسطنطين زريق حديثه عن ازدواجية اللغة فيقول إن لدينا اليوم لغتين أحداهما للثقافة وأخرى للحياة وعندما تصبح الثقافة هي لبّ الحياة ، وعندما ترتفع الحياة إلى مستويات العقل وتقتبس مزاياه، تضيق فسحة الازدواجية وإن لم تزل زوالاً تاماً . ويخلص إلى أن المشكلة الأصلية ليست في تخلف اللغة ، بل في تخلف أصحابها.

الآن وبعد التطرق والحديث عن ملامح العصر الحالي والتحدث ملياً عن مشكلات اللغة ، بعد هذا وذاك كم علينا أن نمعن ونتفكر في سبل المواجهة ومتطلباتها للمحافظة على لغتنا من الاعتلال والوهن والموات والاندثار..

بقي وما زال هاجس الحفاظ على لغتنا العربية يتصدر حوارات وكتابات أهل الاختصاص من كبار علماء وفقهاء وأعضاء مجامع اللغة العربية في غير بلد ،

ولكن كما قلنا في متن بحثنا هذا علينا أن نتفكر في حال أبناء قومنا وما يعتريهم من ترهل، وفي بعض الأحيان ومن سبات عميق من حيث المواظبة والاشتغال على مقومات النهوض والبناء الفكري المعرفي وفق منظومة أخلاقية إبداعية حيوية تليق به.. بتاريخه.. بحضارته الجغرافية التاريخية.

قراءة منطقية متأنية لواقع إنساننا العربي وما يعانيه من تخبط.. من وهن وضعف نتيجة عوامل عديدة لسنا بوارد الحديث عنها ندرك ما عليه حال لغتنا وبالتالي كم تقع على عاتقنا مسؤوليات جمة للنهوض والحفاظ على ما تبقى من هويتنا.. من الحامل الموضوعي لثقافتنا التاريخية والجغرافية الممتدة كم قلنا آلاف آلاف السنين .

فكان شبه إجماع من كبار الكتاب والأدباء على بعض ما يجب العمل به أو عليه إذ هذا هو جواب الذي جاء على أسئلة توجهت بها إدارة دار الهلال في القاهرة إلى أهم رموز الفكر والأدب آنذاك فجمّعت تلك الإجابات بين دفتي كتاب وصدر عام 1923 بعنوان (فتاوى كبار الكتاب والأدباء) وقامت وزارة الثقافة السورية طباعته ضمن سلسلة آفاق ثقافية – الكتاب الشعري - 2003

إجابات وفتاوى كبار الكتاب والأدباء بتلك الآونة لا تختلف عن أي رأي يطرح هنا وهناك من قبل كتاب وأدباء اليوم لسبب بسيط هو أن ما الهم والهاجس واحد ومفردات وآلية التفكير واحدة منطلقها الحرص والحفاظ وحماية أهم مكون ثقافي لهويتنا المعرفية والقومية والإنسانية ألا وهو اللغة.

وخير دليل ما اشتغل عليه استأذنا وكبيرنا الدكتور محمود السيد في غير مؤلف قرأ فيها مفردات الواقع بعين المتبصر والعارف بعد قراءة تاريخية وجغرافية لغتنا.. واستشف بعد ذلك ما يمكن أن يكون حال لغتنا في المستقبل إن لم نقم بالتحصين والحماية و..الخ من مهام جد هامة وضرورية.

للأهمية والفائدة سأورد ولو مطولاً إجابة **الدكتور محمود السيد** على أسئلة اللغة ومتطلبات مواجهة العصر القادم

ونرى أن إجابته لم تبتعد كثيراً إن لم تتطابق مع ما جاء في تلك الفتاوى في الكتاب المومأ إليه آنفاً فيقول في مؤلفه (في سبيل العربية) عند الحديث عن اللغة العربية و متطلبات مواجهة العصر القادم:

لما كان العصر القادم متغيراً باستمرار، ومتدفقاً بمعارفه وتقنياته ولا بقاء إلا للأقوياء بلغاتهم ومعارفهم والمهيمنين بثقافتهم وإعلامهم.. كان على الأمة كي يكون للغتها البقاء

والاستمرارية ومواجهة تحديات هذا العصر أن تعمل على:

1- حسم موضوع التعريب فنادى بقرار سياسي بضرورة اعتماد العربية ومن دون تلكؤ لغة تدريس في الكليات العلمية وفي جامعات الوطن العربي ويرى أن الفكر العربي سيبقى ناقصاً إن لم يقرأ ويكتب ويفكر فيه بالعربية وذلك لأنه لا يعم فكر من غير لغة ذاتية له ولا علم دون لغة ذاتية له.

1 - وضع قوانين لحماية اللغة العربية.

2 - اعتماد مبدأ التعليم الذاتي ويتجلى ذلك في البحث عن مصادر المعرفة في الموسوعات ودوائر المعارف وأمهات الكتب والمعاجم وعد المطالعة الحرة سبيلا لزيادة المعرفة وسعة الإطلاع وزيادة الخبرات.

3 - استخدام التقانة الحديثة (الشابكة).

4 - المرونة وتقبل التغيير.

5 - العناية بالصناعة المعجمية(وضع معجمات عامة بين الأصالة والحداثة في مختلف ميادين المعرفة ونشرها على الشابكة.

6 - اعتماد التربية في العمق تحقيقاً للإبداع والابتكار (التركيز على التربية الناقدة للتمييز مابين الغث والسمين.

7 - إعداد الفرد للحياة.

8 - العناية بلغة الطفولة المبكرة والتعليم الأساسي.

9 - تفصيح العاميات.

10 - إعداد المعلمين الأكفياء.

11 - حرية المعلم.

12 - تفعيل المجامع اللغوية .

13 - الإكثار من جمعيات التمكين للعربية وحمايتها.

14 - العناية بالترجمة إلى العربية ومنها إلى اللغات الأخرى.

15 - الاهتمام بتعليم اللغات الأجنبية.9

ختاماً نقول: هي ذي اللغة.. هو ذا الكائن الأسطوري الفينيق الذي ما إن انتابه شعور بالهرم والعجز والشيخوخة حتى يحرق نفسه بهدف انبعاثه من جديد ليخرج بكامل فتوته من رماده.. ليعيد للحياة دورتها ويعيد لروحه ذاك الألق فيصفر كذاك النسر المعمر العتيق إذا ما مرّ بعش حنينه الأول .

هي ذي لغتنا الجميلة بكل اختصار.. برحلتها الماتعة الراقية التي عكست وما زالت تعكس شفافية روح صاحبها وصفاء سريرة عاشقها.

لغتنا التي منحتنا هويتنا وطنيتنا.. عروبتنا

لغتنا التي حملت لنا كما حملت لآبائنا وأجدادنا وكما ستحمل أيضا

لأبنائنا وأحفادنا ذا المخزون الثقافي المعرفي الحافل بكل مفردات الحياة.

لغتنا الباذخة بالحب وبالجمال بالخير بالبهاء فكانت وما زالت وستبقى لأنها بكل بساطة لغة حضارة وتاريخ وشعب.

ففي ضوء هذا الحراك والعراك المجنون من قبل أعداء الحياة ..أبناء العتمة والكهوف والأقبية الرطبة.. حملة السيوف والمقاصل ..أكلة الأكباد ..الخ

أمام هذا العداء المطلق للضوء وللنور لابد لنا من أن نطلق ولو صرخة في وجه هذا القبح ونقول:

لابد من الخير لابد من السلام لابد من الحب ..من الجمال ..الجمال الذي سينقذ العالم

ونردد ثانية وثالثة وعاشرة و ألف ألف مرة مع فيلسوف ذاك الزمان أفلاطون :

نحن مجانين إن لم نفكر ومتعصبون عن لم نُرد أن نفكر وعبيد إن لم نجرؤ على التفكير.

الهوامش :

1 - عبد الكريم اليافي – مباهج اللغة والأدب – وزارة الثقافة – دمشق 2003 – ص12

2 – عبد الكريم اليافي المصدر السابق ص 9

3 - عبد الكريم اليافي المصدر السابق ص25

4 - أ . د . محمود أحمد السيد – في سبيل العربية – منشورات الهيئة العامة للكتاب _ وزارة الثقافة _ دمشق 2015 م ص49

5 - الدكتور وليد السراقبي _ في الهوية اللغوية وتحدياتها – طباعة كمبيوتر السعد – حماة –ص 34

6 - عباس حيروقة – مجلة المعرفة السورية – العدد 583 نيسان -2012 ص187

7 - أ . د . محمود أحمد السيد – في سبيل العربية – منشورات الهيئة العامة للكتاب _ وزارة الثقافة _ دمشق 2015 م ص90

8 - قسطنطين زريق - فتاوى كبارُ الكتّابِ والأدباء في مستقبل اللغة العربية – نهضة الشرق العربي – وموقفه إزاء المدنية الغربية) في طبعته الثانية الصادر في سلسلة آفاق ثقافية عن وزارة الثقافة – دمشق 2003 ص 189

9 - أ . د . محمود أحمد السيد – في سبيل العربية – منشورات الهيئة العامة للكتاب _ وزارة الثقافة _ دمشق 2015 م ص67

لماذا تهتم "إسرائيل" بالأدب العربي؟

د. رحيم هادي الشمخي
أكاديمي وكاتب عراقي

في الآونة الأخيرة أخذت قضية ترجمة الأدب العربي إلى العبرية شكل الأزمة بين المثقفين العرب، حيث يعتبرها البعض شكلاً من أشكال التطبيع، وحقيقة الأمر أن الإسرائيليين اهتموا بترجمة الأدب العربي حتى من قبل نشأة «إسرائيل»، وهم لا ينتظرون موافقتنا على هذه الترجمة، وذلك لأسباب تتعلق بالصراع العربي- الإسرائيلي، وليس ـ بالتأكيد ـ من ضمنها الرغبة في التعرف على ثقافات الحضارات المغايرة.

تستعين «إسرائيل» في تعاملها مع المجتمعات العربية وقضايا الصراع معها، بأشكالها المختلفة بمجموعة من المؤسسات والمراكز المتخصصة في مجال الأبحاث والدراسات العربية والشرق أوسطية على المستوى العسكري والسياسي والاجتماعي والاقتصادي بل وحتى الثقافي، منها على سبيل المثال لا الحصر: مركز (هشيلوح) بجامعة تل أبيب، ومركز (ترومان) و(فان لير) في القدس وغير ذلك. ولا يأتي اهتمام هذه المؤسسات والمراكز البحثية باللغة العربية وآدابها على المستوى الثقافي بمنأى عن مفردات الصراع العربي الإسرائيلي.

ولقد كانت ترجمة الأدب العربي، بمختلف أجناسه وعصوره، أحد المجالات المهمة والوسائل الحيوية التي يمكن أن تساعد في التعرف على المجتمعات العربية ودراسة التطورات الفكرية والاجتماعية والسياسية، ويقول د. إبراهيم البحراوي في كتابه (الأدب الصهيوني بين حربي يونيو 67 وأكتوبر 73) إن (الأدب يمثل واحداً من أهم وأوثق السجلات المعرفية

التي يمكن الاستناد إليها في استقاء المعلومات عن التكوينات الباطنة في مجتمع من المجتمعات والتي يصعب في أحيان كثيرة رصدها عبر سائر المصادر المعرفية المباشرة من كتابات سياسية واجتماعية وفلسفية وما شاكلها.

ويفسر السيد ياسين اهتمام المؤسسات البحثية الإسرائيلية بترجمة ودراسة الأدب العربي بمختلف عصوره، بدءاً من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، بأن (أي أدب يرصد العمليات الاجتماعية التي تصاحب التغير الاجتماعي وتلقي الأضواء عليها وعلى مساراتها المتعددة، بصورة أكثر بروزاً ووضوحاً وحيوية من كثير من البحوث العلمية. من هنا يهتم الباحثون العلميون بتحليل مضمون هذه الأعمال الأدبية حتى يضعوا أيديهم على مفاتيح التغير الاجتماعي في المجتمع وآثاره.

رؤية غير أكاديمية

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن دراسة الباحثين الإسرائيليين لهذا الأدب بمختلف عصوره وترجمته لا تنطلق من رؤية أكاديمية علمية صرفة، وإنما من رؤية تستهدف التعرف على المجتمعات العربية التي تتعامل معها على أنها مجتمعات معادية في ظل الحرب، أو مجتمعات مجاورة في ظل السلام.

وحول هذا يقول الباحث الإسرائيلي د.ساسون سوميخ: (إن مطالعة الأدب العربي الحديث ضرورة حياتية لكل مثقف إسرائيلي ولكل قارئ إسرائيلي نبيه، إذ من دون اطلاعه على التيارات الأدبية فإن معلوماته عن الإنسان العربي وعن عالمه ستكون مشوهة، ومرتكزة على المعلومات الصحفية اليومية غير العميقة، ويتعلم القارئ الإسرائيلي عن طريق مطالعة الأعمال الأدبية العربية في مجال الرواية والمسرح والشعر كثيراً من المفاهيم النفسية للإنسان في القاهرة وفي دمشق وفي بيروت وبغداد وحتى في الريف المصري واللبناني والسوري وهلم جرا، ويتعرف بهذه الوسيلة على مشاكل ومتاعب الأديب العربي والإنسان العادي في نفس الوقت.

مراكز بحثية

ويتأكد اهتمام «إسرائيل» ورغبتها في التعرف على المجتمعات العربية المعادية والمجاورة ويبرز من خلال إنشاء المؤسسات والمراكز البحثية التي تهتم بترجمة ودراسة الأدب العربي وتدريس اللغة العربية. لقد كان معهد الدراسات الشرقية من أوائل المعاهد التي أقيمت في الجامعة العبرية، فقد أنشئ عام 1926م، أي بعد إنشاء أول جامعة صهيونية في فلسطين بعام واحد. كما تضم الجامعات الرئيسية التي أقيمت في «إسرائيل» -

مثل جامعة تل أبيب وجامعة حيفا وجامعة بار إيلان وجامعة بن جوريون بالنقب وغيرها - أقسام لدراسة الأدب العربي وعلوم الشرق الأوسط، كما تصدر هذه الأقسام والمراكز البحثية عدداً من الدوريات والمجلات التي تتناول بالبحث الأدب العربي وتنشر ترجمات لأجناسه الأدبية بمختلف عصوره، هذا إلى جانب قضايا اللغة العربية والدراسات اللغوية المقارنة بين اللغات السامية والأدب الشعبي وغير ذلك. وتنظم هذه الأقسام والمراكز دورات لتعليم اللغة العربية، لأن من يتخصص في دراسة تاريخ الشرق الأوسط واللغات السامية أو الحضارة العربية في الأندلس أو تاريخ الجماعات اليهودية في الشرق الأوسط يجب أن يتعلم اللغة العربية، وهناك توجه عام في «إسرائيل» يقضي بأن يتعلم اللغة العربية أي طالب إسرائيلي مهما كان تخصصه، سواء في العلوم الطبيعية أو القانون أو الطب.

الأدب القديم

وقد حاول الباحثون الإسرائيليون -في أحيان كثيرة - أن يقدموا أنفسهم للعالم الغربي على أنهم متخصصون في الدراسات العربية والشرق أوسطية. فنجد -على سبيل المثال - الباحث يعقوب م.لانداو ينشر كتاباً عن المسرح والسينما في مصر بالولايات المتحدة. ترجم هذا الكتاب بعد ذلك إلى الفرنسية وغيرها من اللغات الأخرى.

لم يقتصر اهتمام هؤلاء الباحثين على دراسة وترجمة الأدب العربي الحديث بمختلف أجناسه الأدبية إلى العبرية، بل امتد ليشمل الأدب العربي القديم بمختلف عصوره، لأن هذه النوعية من الدراسات (تساعد في تحديد وبلورة الطابع القومي لشخصية شعب من الشعوب)، فقام يوسيف يوئيل ريفلين (1890م ــ 1971م) بترجمة عشرات القصائد العربية القديمة، منها أشعار عنترة بن شداد، كما ترجم كتاب (ألف ليلة وليلة) في ثلاثين مجلداً خلال السنوات 1947 ــ 1970م. كما ترجم إبراهيم المالح كتاب (كليلة ودمنة) لواضعه عبدالله بن المقفع، كما قام أشير جورين بترجمة مختارات من المعلقات، وقصائد من الشعر الجاهلي والأموي والأندلسي والعباسي، إلى جانب قصائد من ألف ليلة وليلة. وقد صدرت هذه المختارات عام 1970م بعنوان (أشعار العرب).

ولم تقتصر الترجمة على الأدب الإبداعي وإنما امتدت لتشمل الأدب الديني، فقام يوسيف يوئيل ريفلين بترجمة معاني القرآن الكريم إلى العبرية، فصدرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة عام 1936م، وصدرت الطبعة الثانية بعدها. ثم قام آهارون بن شيمش عام 1971م بترجمة جديدة لمعاني القرآن

الكريم، كما قام المترجم نفسه بترجمة كتاب (سيرة الرسول) لابن هشام، كما ترجمت حافا ليزروس يافيه كتاب (المنقذ من الضلال) للفيلسوف أبي حامد الغزالي، كما قام عمانوئيل كوبوليبتش بترجمة (مقدمة ابن خلدون) عام 1966م.

والأدب الحديث

أما الاهتمام بالأدب العربي الحديث وترجمته فيحظى باهتمام أكبر ومتابعة أدق ودراسات أوفى في ضوء الصراع العسكري والسياسي بين «إسرائيل» والدول العربية، لأن (الأعمال الأدبية تزخر بالثراء الذي يمكن الاستفادة منه في الاستبصار بالمتغيرات المتعددة التي ينطوي عليها أي واقع اجتماعي).

ويكفي أن نشير هنا إلى الدراسة التي أعدها يهوشافاط هركابي الذي عمل رئيساً لجهاز المخابرات الإسرائيلي إلى جانب كونه أستاذاً بالجامعة العبرية، مستعيناً فيها بدراسة القصة العربية الحديثة ليزعم أن ضعف الروابط الاجتماعية بين العرب وانعدام تماسكهم الاجتماعي هو السبب الذي أدى إلى هزيمتهم على أرض المعركة في حرب الخامس من يونيو عام 1967م. فيشير إلى أن انعدام روح الفريق بين العرب، والروح الفردية التي تسودهم انتقلت إلى ميدان القتال فكانت سبباً رئيسياً في هزيمتهم.

وقد استدل على ذلك بالصورة السائدة للبطل في القصة العربية الحديثة، مستنتجاً أن هذا البطل يتسم بالانعزالية عن أقرانه وأن شعوره بالاغتراب يهيمن على عالمه.

من هذا المنطلق كان الاهتمام بالأدب العربي الحديث وترجمته. وكانت بداية ترجمة هذا الأدب مع قصة (الأيام) لطه حسين التي قام بها مناحيم كابليوك عام 1932. كما قام المترجم نفسه بترجمة بعض قصص محمود تيمور، كما ترجم شموئيل ريجولانت، مجموعة قصصية أخرى لمحمود تيمور عنوانها (إلى الجنة) تصور حياة المجتمع المصري وترسم صورة مفصلة للأحياء الفقيرة في القاهرة.

الرواية أولاً

وتركز أعمال الترجمة على الأعمال الروائية بشكل خاص، لأنها تقدم صورة بانورامية شاملة تساعد الباحث الاجتماعي الإسرائيلي على إعادة التركيبة الاجتماعية للواقع أكثر من أي جنس آخر. ومن أبرز الأدباء القصاصين والروائيين الذين ترجمت أعمالهم الروائية والمسرحية إلى العبرية توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وغيرهم. ومن روايات توفيق الحكيم التي ترجمت إلى العبرية (يوميات نائب في الأرياف) (1945)، و(عودة الروح) (1957) ومن

مسرحياته (طعام لكل فم)، و(الزمار)، وغير ذلك وترجم لنجيب محفوظ رواية (زقاق المدق) (1969م) و(اللص والكلاب) (1970)، و(الحب تحت المطر) (1976)، و(الشحاذ) (1978)، و(بين القصرين) (1981)، وثرثرة فوق النيل (1982)، و(ميرامار) (1983)، و(قصر الشوق) (1984)، و(السكرية) (1987)، و(أولاد حارتنا) (1990) وغير ذلك. كما ترجمت من أعمال يوسف إدريس رواية (العيب) واثنتا عشرة قصة قصيرة تصور حياة القرية والمدينة في مصر، ومنها (أرخص ليالي) و(الناس) و(طبلية من السماء)، و(نظرة)، و(مارش الغروب)، و(جمهورية فرحات) وغير ذلك. كما قام اسحاق شموش وباروخ مورين باختيار ست وعشرين قصة مصرية قصيرة نشرت عام 1954م، وقد مثلت هذه القصص مختلف التيارات والأساليب الأدبية لعدد من الأدباء المصريين الذين يمثلون أجيالاً مختلفة مثل محمود تيمور ولاشين والمازني ونجيب محفوظ ومعاصريه. فنجد في هذه المجموعة قصصا لسيد قطب، باعتباره أحد قادة حركة الإخوان المسلمين، وعبد الرحمن الشرقاوي، باعتباره كاتباً يسارياً، وقصصا للعنصر النسائي مثل أمينة السعيد وبنت الشاطئ وغيرهما. (وكثيراً ما تنشر مع هذه الترجمات دراسات وتحليلات أدبية لهذه الأعمال القصصية، إذ يحاول بعض الدارسين أخذ العبر والتوصل إلى بعض الاستنتاجات بالنسبة للاتجاهات الفكرية لدى طبقة المثقفين المصريين ونواحي تفكيرهم إزاء الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة كما يقول د.ساسون سوميخ.

أطراف الصراع

وهكذا كانت للترجمات من الأدب المصري الحديث نصيب الأسد، نظراً للمكانة التي تحتلها مصر بين الدول العربية في مجال الإبداع الأدبي من ناحية ودورها المحوري في الصراع العربي الإسرائيلي من ناحية أخرى. ولكن هذا لم يعن أن هذه الترجمات تجاهلت الأدب العربي في الدول العربية الأخرى التي تمثل أطرافاً أخرى في الصراع مع «إسرائيل». فترجمت بعض الأعمال القصصية للأديب اللبناني توفيق عواد وميخائيل نعيمة وليلى بعلبكي وجبران خليل جبران وغيرهم. ومن العراق ترجمت أعمال قصصية للكتاب ذي النون أيوب وعبد الملك نوري وغائب طعمة وغيرهم. ومن القصص السوري ترجمت أعمال زكريا تامر وغيره، كما ترجم د.شمعون بلاص مجموعة قصصية سماها (قصص فلسطينية) صدرت عام 1970 ضمت هذه المجموعة ترجمة عبرية لخمس عشرة قصة تتمحور حول القضية الفلسطينية، فعكست الشعور بالعداء والكراهية

لليهود باعتبارهم محتلين مغتصبين للوطن الفلسطيني، كما عالجت هذه المجموعة مشاكل الواقع الفلسطيني والأردني، ورسمت صورة بانورامية لهذا الواقع.

والشعر أيضاً

وبعيداً عن الأدب القصصي الذي كان للمصريين فيه الباع الأكبر، فترجم منه المترجمون الإسرائيليون الكثير والكثير، توجه هؤلاء المترجمون إلى الشعراء العراقيين واللبنانيين والسوريين دون المصريين، ويعود السبب في ذلك إلى (ظهور جيل من الشعراء في العراق ترأسوا الحركة الشعرية التي تعرف بالشعر الحر، هذه الحركة التي نادت بالتحرر من القالب التقليدي لشعر الوزن والقافية، أما السبب في الاهتمام بالشعراء اللبنانيين أو السوريين فهو أن معظمهم مثل الاتجاه التجريبي الجديد. وعلى الرغم من أن هذا التوجه يبدو في ظاهره أكاديمياً صرفاً يسعى إلى متابعة كل ما هو جديد، فإنه في الحقيقة ينضوي تحت ما سلف تناوله من قبل وهو رصد المتغيرات والتحولات الاجتماعية، فلا يمكن تحليل التحولات الكبرى في أدب ما وفهمها وتفسيرها بمعزل عن التحليل الاجتماعي للعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية.

لكل هذا ترجمت الأعمال الشعرية للشعراء العراقيين مثل عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهم، ومن الشعراء اللبنانيين يوسف الحاج وأنس الحاج وغيرهم، ومن الشعراء السوريين نزار قباني ومحمد الماغوط وأدونيس وغيرهم، ومن الشعراء الفلسطينيين معين بسيسو وفدوى طوقان وغيرهما، وبذلك استطاع العدو الصهيوني أن يجد له باباً للدخول إلى ثقافتنا العربية من خلال ترجمة أعمال الأدباء والشعراء العرب وتشويه معالم اللغة العربية.

النهضة والثقافة: أية شراكة؟



أ. حسن إبراهيم أحمد
كاتب وباحث من سورية

من أبرز التعريفات بالإنسان أنه "حيوان مثقف" أو "حيوان ناطق". وإذا كان أرسطو قد عرّف عنه بأنه "حيوان سياسي"، فإن ذلك لا ينتج خلافاً بمقدار ما يمكّن الفكرة ويثبتها، على اعتبار أن السياسة ليست سوى ثقافة إدارة المجتمعات وتدبيرها. وتجاوزاً لمئات التعريفات للثقافة، نشير إلى أبسطها وأعمها دلالة: "الثقافة هي الخروج من مملكة البيولوجية"، وذلك يعني قدرة الإنسان على أن يزيد أو يراكم خبراته المضافة إلى وجوده الفطري، ما يحسّن هذا الوجود ويجعله أقدر على التلاؤم مع المستجدات والابتكار والتجدد، عكس غيره من المخلوقات.

تعريف الثقافة السابق يؤسس لأمر هام، هو أن كل منتج أو نشاط إنساني هو منتج ثقافي، ابتداء من استخدام العصا لجذب الثمار وقطفها كما للحفر عن الجذور، واستخدام قطع الصوّان للقطع وتمزيق الفرائس، وغير ذلك من الأدوات، هي الإضافات التي راكمها الإنسان فميّزت حياته عن المخلوقات التي لم تبتكر جديداً ولم تستخدم الأدوات، وهذا مؤشر كبير على التمكن من تطوير الحياة بابتكارات تكنولوجية دائمة التجدد والتطور.

ابتكار الأدوات التي بدأت بسيطة ثم تطورت إلى ما نراه اليوم عبر الحقب، وهو ما قد يحاكي الخيال، كان مؤشراً على أن الإنسان حيوان مثقف قبل أن يبتكر الشعر والموسيقا

والمسرح والرواية وغيرها، ولعلّ ابتكاره الأهم هو اللغة. بالتالي إنه لم يكف عن الإبداع، بعدما تمكن من إملاء معدته الفارغة والذي كان من أجل ذلك نداءه الأول للسماء قبل نداء إنقاذ روحه الضالة، إذ أن قضية الروح طرأت لاحقاً.

كان جهد الإنسان منصباً على تمكين وجوده في هذا الكون المليء بما يهدد، قبل الانتقال إلى نقل تجاربه ومشاعره وهمومه التي عبر عنها نشاطه الذي تحول إلى منتج ثقافي، ثم تطور هذا المنتج الثقافي ليصدر بشكل جمالي ثم بشكل عقلاني، لكن بعد أن تحقق من الغاية النفعية الضامنة.

إن الآثار الدالة التي تركها الإنسان، تشير إلى الإنجازات المتواصلة في ضمان الأمان وتحسينه، كما في إشباع الحاجات والخروج من القلق، بعد ذلك كانت الثقافة هي تعبيره عن وجوده وشكل هذا الوجود، لأن الخائف والقلق سيسعى للأمان قبل رسم لوحة جميلة، فهذه القصيدة وما شابهها تحتاج إلى قلق من نوع آخر، ليس على الوجود بذاته، بمقدار ما هو قلق الروح أو الحيرة تجاه الوجود.

عندما جاء عصر النهضة كان الإنسان قد تجاوز الخوف على الوجود، بل ربما كانت المخاوف تتجدد ليس بفعل الطبيعة فقط، بل بفعل النشاط البشري الذي زادت تعقيداته بالتوازي مع ازدياد ضماناته، أي إن قلقاً جديداً يتخلق، ويدفع القادرين إلى التعبير عنه واستكناه حقائقه، وهو ما أضاف إلى الثقافة الإنسانية آلاف المجلدات، وتجارب وخيرات لا حدود لها. لقد انتقل البشر إلى ما هم عليه اليوم من دراية بالوجود، لكنهم كلما تحققوا من أمر فتحت أبواب أمور كثيرة.

وهكذا كانت الثقافة تنتقل من واقع إلى آخر أكثر تعقيداً وابتكارات جمالية وازدياداً في مجال الوعي والقدرة على التعبير عنه. بمعنى آخر لم تكن الحاجات المادية الضامنة لبقاء الإنسان وتطوره هي ما تجد الاهتمام بها فقط، بل لقد أصبح وعيه وإدراكه يزداد وينتقل من حال إلى حال أفضل معززاً قيم الحياة من جهة ومضيفاً لهموم جديدة من جهة أخرى. لقد أصبح الأمران يسيران متواكبين.

الحركة في المسارين أصبحت نسقية ومتزامنة. فالمجتمعات الأوربية

عنـــدما بـــدأت نهضـــتها، لم يبـــدأها الفلاسـفة والأدباء ولا العلماء والساسـة وحـدهم. لقـد كانـت حركـة نهـوض تشمل المجتمعات الأوربية بدلالـة القـدرة علـى التحـرر بالتـدريج مـن هيمنـة الكنيسة عبر حركات الإصلاح الديني المدعومة من طبقة تزداد صعوداً ونفوذاً، وتؤسس لوجودها على أنقاض الإقطاع، هي البرجوازية الصاعدة بهدوء وتدرج، إنما بثقة لا تقبل التراجع عن إنجازاتها.

هنا ننوّه بفكرة غرامشي "سماد التاريخ" والتي فهم منها تلك الجهود التي بذلها الأوربيون في كل نـواحي الحيـاة والنشـاط علـى الأرض، في ابتكـار الأدوات، في التعدين من أعماق الأرض، في النقـل والطرقـات، في البحـار علـى ظهور السفن، في المدارس والجامعات، بل في كل زاوية ومجال من زوايا الحياة ومجالاتهـا. كـان كـل فـرد يسـعى لتحسـين شـروط حياتـه، ومجمـوع هـذه التحسـينات الـتي أنتجهـا الأفـراد، شكلت إنجاز مجتمع متكامل، وكان من ذلك السياسة والثقافة التي رافقت نهوض المجتمع وعبرت عنه أو عكسته للعالم.

لفهـم الفكـرة أفضـل يمكـن مراجعـة الكتـب الـتي تحـدثت عـن التطـورات في عصـر النهضـة والتنـوير، مثل كتاب بيير شونو "الحضارة الأوربية في عصر الأنوار". هناك نجد تفاصيل لا تترك مجالاً للشك أن النهضة الأوربية كانـت حـراك مجتمعـات متكاملـة، وليست نشاط مثقفين وأدباء فقط كما حدث في بلادنا، حيث افتقدت للطبقة الراعية والنشاط النسقي.

في التفاصيل نقرأ عن تطور المنـازل والحيـاة فيهـا وموجوداتهـا، عـن الطعـام ونوعيتـه، وطـرق إعـداده، عـن الصـحة وازدياد عمر الإنسان، حتى أن الطـاعون زار أوربا لآخر مرّة في ذلك العصـر، عـن قلة الأولاد الذين يموتون صغاراً والنسـاء اللـواتي يقضـين في الـولادة، عـن تـأخر الزواج، عن النقل والطرق والنظافة، بـل عن آلاف التفاصيل، وعـن تحسـن القـيم الاجتماعية والوعي وتطبيق القانون. لقد أصبح الفرد الأوربي يفوق أقـرب فـرد في الحضـــارات الأخـــرى كالحضـــارة الصـينية الأقـرب إليـه، عشـر مـرّات في مجال طاقات الانتاج التي يحصـل عليهـا من أشرعة السفن، وجهد الحيوانـات في النقـل والزراعـة، ومـن طاقـة الريـاح وشـلالات الميـاه والنقـل النهـري وفي القنوات.. إلخ، كـل ذلـك مقاسـاً بعـدد

الأحصنة البخارية، وحدة القياس أيامذاك للجهود المبذولة.

إنه أمر لافت وجدير أن تقارن به نهضة الآخرين، فلم يبق فرد ولم تبق فئة لم تتطور حياتهم عبر المثابرة للخروج من التخلف، ومن قبل جميع فئات المجتمع. وهنا علينا عدم التغاضي عن النشاط الاستعماري ونهب ثروات الشعوب بفعل التفوق في السلاح وإعداد الجيوش ووسائل النقل، وهذا ما استوفيناه في كتاب "خارج الأيديولوجيا : لا تحسنوا الظن بالغرب" قيد الصدور.

هنا نستفيق على دور الثقافة. أين كان الفلاسفة والمفكرون والأدباء والفنانون؟

الأدلة لا تخطئ في الدلالة على أن الثقافة كانت ترافق كل هذه الأنشطة، حتى أننا نؤكد أن هذه التطورات أصبحت جزءاً مكملاً ودالاً على تطور الثقافة، لقد أصبحت تنقل صور المجتمعات وهي تنهض في جميع المجالات وتبني العقول التي أصبحت مئات الجامعات تتسابق في بنائها. وهنا أيضاً لا يمكننا إغفال دور السياسة وما شهدته من تطور أصبحت تقوده الطبقة البرجوازية، وكل ذلك عزز سلطة العقل الذي بدأ يعزز وجوده في المخترعات التكنولوجية، والخروج من العوز والخوف والفقر والجهل.

لقد بقيت الثقافة قادرة على إيجاد الأدلة والحوافز والمؤشرات الأقوى على الرقي والتطور، على إيجاد الفرد (الجنتلمان) الذي يقول عنه تيري إيجلتون إنه هو الذي لا يدق أعناق أسراه في الحرب، كما وإنه لا يبصق على السجادة. لقد تطورت الحياة المادية والإنتاج، كما تطور العقل والذوق والوعي والإرادة.. إلخ.

لماذا نسرد ذلك، وما الدروس التي استفدناها؟

لا يكابر مكابر أن نهضتنا التي نتغنى بها لم تحصل بهذا الشكل، وهناك من يدعو إلى نهضة ثانية أو ثالثة أو متجددة. دون أن ننسى أنها نهضة غير ذاتية المنشأ، بل مستفادة في مبادئها الأولى من أوربا بعد التواصل معها، ونذكر هنا رعيل المتواصلين ابتداء برفاعة الطهطاوي، ممن نقل لنا صورة الآخر مقارنة بما نحن عليه، فبدأنا نتلمس طريق النهوض.

لكن هل فعلنا كما فعلوا؟ هل انخرطت مجمل مجتمعاتنا في حركة متواصلة لا تراجع فيها كي نصل إلى نهضة محققة، أم اكتفينا بالكلام دون نهضة نسقية تؤتي أكلها؟

نهضتنا لا تعدو نشاط بعض الأدباء والمفكرين، وهي إلى اليوم لم تصبح حقيقة لا رجعة عنها بالرغم من أننا نورد عشرات الأسماء من النهضويين، لكننا لا نرصد خلاص طبقات المجتمع من التخلف، إنها لم تخترق جيولوجيا المجتمع كفاية، بالرغم من أننا لم نبق كما كنا، إنما لم نحقق ما حققته الشعوب الأخرى، ولا يزال الفقر والتخلف كما لا تزال العصبيات فاعلة، سواء تلك المرتبطة بالنسب أو تلك المرتبطة بالعقائد التي تشدنا إلى الوراء.

لا تزال أزياء المرأة دالة على عمق إيمان المؤمنين، ولا نزال نحتكم إلى شيوخ العشائر لإنجاز ما عجزنا عن إنجازه، بعدما رسخت فكرة رجعية العصبيات في ثقافة الأجيال، ولا يزال الإرهاب يتغذى على هذا الفكر العصبي المتخلف، ولا يزال قديمنا البالي حاكماً على حاضرنا، ينافس بل يدمر قيم الحداثة عندما يؤول إلى الإرهاب الذي تغذيه الخرافة ونقاب المرأة أماً أو أختاً. فمعركة الخلاص من التخلف مؤجلة.

لم تنخرط طبقات المجتمع كفاية في النهوض، وما أنجزناه ليس في مأمن من العودة عنه حسب الأدلة الواقعية، فالنهوض أو التقدم الذي يفتقد إلى النسقية، ويكون على شكل انبثاقات في مواقع ومجالات دون غيرها ليس ضماناً بألا يعود إلى الانتكاس.

لم تتأسس نهضتنا في قلب مجتمعاتنا، ولم تكفل اشتراك جميع فئات المجتمع بها، ولم تنجز البدائل التي تحتاجها حياتنا ونضطر لاستيرادها والاعتماد على الآخرين، ثم نفاخر بما اقتنيناه في بيوتنا، وكل مفردات حياتنا مما استوردناه بأثمان ما تنزفه صحارينا من نفط.

لا تكون البنية الفوقية قوية ما لم ترفدها وتدفع إليها البنية التحتية، أو تتبادلان التأثير، فالثقافة تعني هيمنة الوعي المتطور والخارج على كل المعوقات التي تقف في طريق العقل، وهذا ما أوكلناه أو أوكله كبار ساستنا ومثقفينا إلى أنفسهم وبقيت المجتمعات مترادفة على المثقفين والسياسيين وليس منهم من يثق بالآخر،

فكانت عوامل التنازع في صلب التوجهات إلى الحداثة التي حدثت في الشكل دون المضمون. ولقد وقفنا على تفاصيل ذلك في " مساءلة النهضة - مداخل ومقدمات لنهضة متجددة".

لا نهضة دون ثقافة وفي جميع مجالات الحياة. وهذه تشمل ثقافة الإنتاج والابتكار وكلاهما مقصيتان في بلداننا ومعوقتان. وإذا كانت الدعوات مضطردة للإفادة من التراث في ذلك، فلطالما قدمنا الأدلة أننا استطعنا إحياء ما يسهم في زيادة إعاقتنا من هذا التراث، ونسينا إحياء دروسه الفاعلة في التقدم. والتراث بحاجة إلى تلك الحركة التي تحيي فيه الفاعلية وتخلصه من التراكمات، أي إلى إعادة النظر فيه كما يدعو إلى ذلك أبرز مفكرينا، وقراءته من الصفر كما يدعو يوسف الصديق.

لو بحثنا في المشاريع النهضوية التي دعا إليها مثقفون ومفكرون كبار لوجدناها، أو لوجدنا كثيراً منها يحوز الثقة والاهتمام، لكنها في غير موقع الفاعلية سوى بما أثارته وتثيره من حوارات ومناكفات، كما حصل في تناول جورج طرابيشي لمشروع محمد عابد الجابري. وإذا كانت هذه المناكفات لا تخلو من حقائق، فكذلك المشاريع الثقافية النهضوية التي تنطلق من قراءة للتراث، لا تخلو مما يؤكد حضور العقلانية والوعي بالواقع كما بالتراث، فتبدو مشاريع ثقافية مرموقة، لكنها لم يحصل أن كان أحدها فاعلاً كفاية في تحفيز المجتمعات إلى الانخراط بما يدعو إليه، سواء من جهة التخلص من المعوقات أو من جهة تمكين المحفزات والمهارات، أو الخروج من حال التبعية للآخر وثقافته كما أوضحت في " التبعية – إشكالية السيادة المنقوصة والتنمية المعاقة".

الوقوف على المشاريع الفكرية مثل مشروع أدونيس أو الجابري أو العروي وغيرهم، كان فيها ما يدعو لبناء صلة عقلانية بالتراث، وهذه الصلة تقضي بالأخذ ببعضه، كما بإسقاط بعضه من الحياة العملية، وتصحيح ما يمكن تصحيحه، وقد أوضح بعض الكتاب ضرورة القطيعة الإبستمولوجية مع ما لا يصح أن يبقى حاكماً على فكرنا وواقعنا من هذا التراث كما فعلت أوربا عبر عدة قطيعات، كما أوضح ذلك هاشم صالح في كتابه "مخاضات الحداثة التنويرية".

لكن الطمأنينة التي يبثها حسن حنفي في النفوس والتي ضمنها كتابه "مقدمة في علم الاستغراب" تدعونا إلى الطمأنينة الخادعة. فهو يرى أن الحضارة تتناوب بين شرق وجنوب المتوسط من جهة، وشماله وغربه من جهة أخرى، ويسوق الأدلة من التاريخ مستعيناً بالرسوم البيانية، وكل مرحلة تدوم بين ستمئة إلى سبعمئة سنة. وها هو يقرأ بداية الشيخوخة في أعماق الحضارة الأوربية ومظاهرها الحديثة، ليؤكد أن الذروة الحضارية عائدة إلى الشرق، إلى بلادنا بالتأكيد، أي عالم العروبة والإسلام. لكن هيهات يا حنفي فالحضارة آيلة إلى شرق غير شرقنا، إنه الشرق الهندي والصيني وغيرهما.

لقد غرقنا في ثقافة اللوم والعتب، وإذا كنا نجلد أنفسنا لأننا لم نستطع الخروج من عالم الإعاقة إلى رحابة التقدم، فتارة نلوم الغرب وتارة نلوم التراث وأهله وما راكمه، وتارة نلوم السياسة ومشاريعها، ثم نلوم بعضنا وأنفسنا، فإننا يجب أن نخرج من عالم اللوم والعتب من أجل الانخراط في أعمال ومشاريع تشمل جميع جوانب الحياة دون أن ننتظر ما سيأتينا من العالم القصي أو من عالم الغيب، فلا مخرج لنا سوى عن طريق نشاطنا.

القصيدةُ السير ذاتيّةُ
نداءُ البوح والتحامُ الذاكرة

أ. محمّد صابر عبيد

كاتب وباحث من سورية

يعدّ مصطلح "القصيدة السير ذاتيّة" مصطلحاً هجيناً يجمع بين فنّ الشعر وفنّ السيرة الذاتيّة، حين يجنح الشاعر بفعل حاجة شعريّة استثنائيّة لا يمكن تفاديها نحو رواية سيرته الذاتيّة أو جزء منها، عن طريق نموذج شعريّ مخصوص على وفق آليّات خاصّة تقتضيها تقانة هذه القصيدة، وينبغي أن تخضع المادة السير ذاتيّة للتقاليد الشعريّة الفنيّة للقصيدة كي تبقى في دائرة الشعر ولا تتفوّق الخصائص السير ذاتيّة في النصّ على الخصائص الشعريّة، وهو شرط ينطبق على أشكال التداخل الأجناسيّ والأنواعيّ في المجال الأدبيّ كافّة.

توصف القصيدة السير ذاتيّة اصطلاحاً بأنّها "قول شعريّ ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأوّل متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعيّ خارج ميدان المتخيّل الشعريّ، وقد يتقنّع الضمير الأوّل بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية. ويشترط في اعتماد سير ذاتية القصيدة حصول اعترافٍ ما مدوّن بإشارةٍ أو قولٍ أو تعبيرٍ، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحوٍ ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر - السارد والمتلقي على هذه الأسس. ولا يشترط في المفهوم الشعريّ للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعديّ على مستويات السرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك. كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعريّ معيّن، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة (قصيدة الوزن ـ قصيدة

التفعيلة ـ قصيدة نثر) صالحة ـ في حال توافر الشروط السير ذاتية ـ للانتماء إلى هذا النوع الفنيّ."(1)، على النحو الذي وفّر حريّة كافية للشاعر كي يدوّن سيرته الذاتيّة أو جزء منها شعرياً.

تقوم القصيدة السير ذاتية على مجموعة من المرتكزات الأساسيّة التي لا بدّ منها لاستكمال الشروط الفنيّة الواجبة، وبما أنها نوع مهجّن من جنسين أدبيين، لذا فإنّ التركيز يتمّ على ما هو سرديّ، وما هو شعريّ، من خلال قراءة المرتكزات التي تقوم عليها القصيدة السير ذاتية، وقد أفصحت عن مظهر من مظاهر التفاعل الأدبيّ والتقارب الأجناسيّ بين الشعر والنثر، فغدا النص الشعري بخصائصه الشعرية المعروفة قادراً على احتواء الكثير من مقومات النص السرديّ، وغدا السرد أيضاً – قادراً على التماهي والتداخل مع الشعر، مشكلاً بذلك فضاءً أدبياً مشتركاً، يسعى إلى الاكتمال بالآخر، ويزداد غنى وفاعلية به(2)، على النحو الذي ينتج نوعاً أدبياً جديداً على صعيد المصطلح الإجرائيّ والنظريّ معاً.

تمثّل شخصيّة "الأب" مركزاً شديد الأهميّة في بنيان القصيدة السير ذاتيّة لأسباب كثيرة يتعلّق جلّها بدوره الاستثنائيّ في تشكيل الابن/الشاعر، فحين يُدخِل الشاعر شخصيّة الأب في قصيدته فإنّه يثبت أعلى مستوى من مستويات الميثاق السير ذاتيّ الشعريّ، فهذه الشخصيّة محوريّة في بناء هذا النوع من القصيدة على مستوى إثبات النوع الشعريّ وحسم صفته، بما تعكسه من حيثيات وحكايات وتجارب نوعيّة وشديدة الخصوصيّة.

يمكن إدراج قصيدة الشاعر توفيق أحمد الموسومة "هل تذكر يا أبي؟"(3) بأسلوبيتها الاستفهاميّة ضمن فضاء القصيدة السير ذاتيّة، فعنوان القصيدة يحيل على تقانة الاسترجاع بدلالة الفعل "تذكر" الذي يفتح باب الولوج إلى خزين الذاكرة ومستودعها، وهذا السؤال العنوانيّ الشعريّ يستهدف منذ البداية العودة إلى ذكريات محدّدة ذات طبيعة سيريّة يشترك فيها الأب مع الابن الشاعر، ليستعيدا معاً حكايات منتخَبَة من مخزن الذاكرة يحقّق حضور القصيدة السير ذاتيّة التي يبرهن المتن الشعريّ حتماً على فعاليّتها.

الاستهلال الشعريّ السير ذاتيّ

يستعيد الشاعر في عتبة الاستهلال الصورة العنوانيّة السير ذاتيّة "هل تذكر يا أبي؟" بوصفها خطاباً موجّهاً من الابن الشاعر إلى أبيه، لكنّه يعمّق الميثاق السير ذاتيّ بإقحام شخصيّته الأنويّة داخل فضاء تماثليّ يساوي بين الشخصيَّتَين "هل تذكر مثلي يا أبي؟"، فإضافة عبارة "مثلي" ذات الطبيعة التشبيهيّة، تحيل على الذات الشعريّة الراوية بدلالة ياء النسب وتجعل من شخصيّة الأب في حالة استرجاعيّة مشتركة مع الراوي الذاتيّ

الشعريّ، وبذلك ينفتح الاستهلال الشعريّ في القصيدة على فضاء شعريّ سير ذاتيّ يبدؤه الراوي الشعريّ السير ذاتيّ باشتراك شخصيّة "الأب" في هذا الحراك، ومن ثمّ يشرع السرد الشعريّ الاستهلاليّ بتشكيل عتبته على هذا النحو الذي يشير إلى الحضور العائليّ في الميدان الشعريّ السير ذاتيّ:

"هل تذكر مثلي يا أبي؟
ذلك البابونج المتدلي
من على شرفة بيتنا الطيني
أنا أذكر تلك العاصفة
حملتني مع رفيقيَّ الشّقيين
عصافيرَ في مهبِّها
كان الوقتُ وجعاً وغباراً
وربما لا يزال
وما زال في الذاكرة.. طعم ذلك التاريخ"

تشتبك مجموعة من المفردات ذات المرجعيّة السير ذاتيّة هنا كي تدعم الفكرة الميثاقيّة الواجبة لأجل تكريس سير ذاتيّة القصيدة، ابتداءً من عتبة العنوان المزيدة "هل تذكر مثلي يا أبي؟" حيث تتوالى الصور الاسترجاعيّة ذات المرجعيّة المكانيّة الأصيلة "ذلك البابونج المتدلي/من على شرفة بيتنا الطيني"، ومن ثمّ استرجاع لقطة ذاكراتيّة تبدو عابرة لكنّها أثيرة في حكاية الفضاء السير ذاتيّ الشعريّ للأنويّة الراوية "أنا أذكر تلك العاصفة/حملتني مع رفيقيَّ الشّقيين/عصافيرَ في مهبِّها"، يصحبها استرجاع لذلك الزمن الشقيّ المؤلم "كان الوقتُ وجعاً وغباراً" في انعطافته خارج ميدان الذاكرة وصولاً إلى الراهن في رثاء مشترك "وربما لا يزال"، بحيث لا يكتفي الاسترجاع باستخدام الصورة فقط بل الطعم أيضاً "وما زال في الذاكرة.. طعم ذلك التاريخ"، فالتاريخ المستعاد داخل النسق السير ذاتيّ الشعريّ الحميم له طعم لا يزول.

تدخل شخصيّة "الجدّ" لتؤكّد حضور شخصيّة "الأب" في مضمار تشكيل الميثاق السير ذاتيّ الشعريّ داخل القصيدة، ولاسيّما حين يتعلّق هذا الحضور بالتاريخ الخاصّ الممتدّ إلى عالم طفولة الأنا السير ذاتيّة الشعريّة من جهة، وبالمرجع المكانيّ الواقعيّ بحساسيّته المركزيّة في دعم الميثاق وتوكيد معطياته على مستوى الحدث الشعريّ، وبما يجعل الفضاء أكثر حميميّة وتغولاً في طبيعة التمثيل العائليّ داخل المسار الشعريّ السير ذاتيّ:

"تَبَشَهُ لي جدي
لا يشبه أيَّ تاريخ؛
زمنٍ على ما أعلم
الخبزُ اليابسُ الأحمر
يسوِّره الجدلُ الطفوليُّ
والليبدو النَّزق مع بنات الحارة
يقود خطاي في شوارع دمشق
سنديانةٌ غريبةُ الطباع
يزداد ارتقاؤها في فضاءات البال

وامْرأةٌ لَعَنْتُ موهومَها

هي الآن في المواجهة"

تتجلّى مجموعة لقطات وإلماحات وزوايا وظلال سير ذاتيّة تحت مظلّة حضور شخصيّة الجدّ وقد تولّت نبش التاريخ "نَبَشَهُ لي جدي/لا يشبه أيَّ تاريخٍ/زمنٍ على ما أعلم"، تبرز فيه صورة مشحونة بلون هذا التاريخ وطعم هذا الزمن "الخبزُ اليابسُ الأحمر/يسوِّره الجدلُ الطفوليُّ"، وينحرف باتجاه نزق المراهقة "واللييدو النَّزق مع بنات الحارة"، حيث تتبدّى شخصيّة الراوي الشعريّ السير ذاتيّ وهي تؤكّد حضورها في المرجع المكانيّ "يقود خطاي في شوارع دمشق"، حتى تحضر لقطات صورية أخرى داخل فضاء الاسترجاع المكانيّ المكتظّ بالطبيعة "سنديانةٌ غريبةُ الطباع/يزداد ارتقاؤها في فضاءات البال"، فضلاً على شخصية أخرى تدخل ميدان الحدث الاسترجاعيّ في لقطة استعاريّة باهرة "وامْرأةٌ لَعَنْتُ موهومَها/هي الآن في المواجهة"، ممّا يشكّل قوّة سير ذاتيّة فاعلة في فضاء التشكيل الشعريّ على صعيد هذه القصيدة.

شعريّة الاستعادة

أمّا قضية استعادة الشخصيّات الغائبة فإنّها تشكّل محاولة من محاولات الراوي الشعريّ السير ذاتيّ لشحن الميثاق بطاقة حضوريّة أكبر، في حين تتجلّى الصنعة الشعريّة لتغوص في فضاء التخييل وتؤسّس جماليّاتها بعيداً عن ضغط المرجع، وهو ما يجعل الراهن الشعريّ في القصيدة محاطاً بتجليّات الذاكرة واسترجاعاتها التي لا تتوقّف:

"أبو شعلان وأبو خليل و...

تنشق الأرضُ اليومَ

ينهضون من رمادهم

فلا تقتلُ العتمةُ روحَ الفوانيس

أو تؤجِّلُ ناطرةُ البراكين

غضبتها على من يجرحون الأفق

أو يحرثون بوح البنفسج"

تستعيد آليّات القصيدة السير ذاتية أدواتها على مستوى الشخصيّات الغائبة حيث يتمّ استرجاع "أبو شعلان وأبو خليل و..."، أولئك الذين لا بدّ من حضورهم حتماً داخل هذا الفضاء الذي لا يصلح للمثول أمام سلطة الذاكرة من دونهم "تنشق الأرضُ اليومَ/ينهضون من رمادهم"، لأجل أن تأتي الصورة المدهشة وهي تختصر الزمن والمكان والحدث والرؤية في تشكيل بارع واحد "فلا تقتلُ العتمةُ روحَ الفوانيس/أو تؤجِّلُ ناطرةُ البراكين/غضبتها على من يجرحون الأفق/أو يحرثون بوح البنفسج".

ولعلّ القاموس اللغويّ الذي تتكوّن منه هذه الصورة "العتمةُ/ روحَ/ الفوانيس/ ناطرةُ/ البراكين /غضبتها/الأفق/ بوح البنفسج"، بوسعها أن تحشد عشرات اللقطات المستعادة كي تعتلي منصّة الصورة وتسهم في تشييد فضاء القصيدة السير ذاتيّة.

تشـتغل في سـياق تمثيـل شـعرية الاستعادة قضية الزمن السير ذاتيّ الشعريّ بآليّـة تصـويريّة جامعـة تسـعى إلى وضـع الـزمن علـى مسـطرة شـعريّة واحـدة، ومعاينتها في سياق مشترك يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في سلّة واحدة إمعاناً في استعادة الصورة على نحو هجائيّ مرير يجتاح الأزمنة جميعاً:

"هل تذكر مثلي يا أبي
ذلك المتراكمَ من العِصِيِّ
على جبهات الضياء
وألفَ مخفرٍ يرصُدُ ولادة الصراخ
في تلك الذُّرا النّاهدة..
هو الآن...
هُمُ الآن...
يحتاجون إلى أكثر من زمن
حتى تقبلهم القافلة
كآخر بعيرٍ فيها"

تنحدر روايـة المحكـي السـير ذاتـيّ الشعريّ نحو شخصيّة الأب لجعلها كما بـدأت في عتبـة العنونـة والعتبـات الأخـرى بؤرة التشكيل ومحور السرد الشعريّ، إذ يستذكر الراوي الشعريّ السيرذاتيّ - صحبة شخصيّة أبيه - صورة منتخَبَة من صـور الماضـي حـول الأشـياء والأشـخاص والمواقـف والرؤيـات "هـل تـذكر مثلـي يـا أبـي/ذلـك المتراكـمَ مـن العِصِـيِّ/علـى جبهـات الضـياء/وألـفَ مخفـرٍ يرصُـدُ ولادة الصراخ/في تلك الذُّرا النّاهـدة.."، وهـي مـا برحت تعيد إنتاج مفردات الصورة في سياق حضـور الموقـف أولاً "هـو الآن..."، والشخصيّات ثانيـاً "هُـمُ الآن..."، ومـن ثـمّ يسـوّر الجميـع بحكمـه الشـديد القسـوة على المتبقّي ويصعب عليه حتى الانتظام في نسـق القافلـة "يحتـاجون إلى أكثـر مـن زمـن/حتـى تقبلـهم القافلـة/كـآخر بعيـر فيها"، حيث إنّ مشكلتهم ليست مشكلة زمن بقدر ما هـي مشـكلة حضـور ووجود وتاريخ وزمن.

عتبة الخاتمة السير ذاتيّة

تحتاج القصيدة السير ذاتيّة إلى عتبة خاتمـة تضـع فيهـا حكمتهـا الشـعريّة في نهاية المطاف، وهي بذلك تكمل مسيرتها الوجدانيّة في سلسلة من الصور واللقطات والمشـاهد المتنوّعـة، حـين يرمـي الـراوي الشعريّ السيرذاتيّ بأوراقه كلّها في سلّة الأسئلة التي تتناثر في مختلف الاتجاهات لتخصيب الرؤية وتمثيل التجربة:

"وهل تذكر أنتَ يا أبي
أنَّ حماقةَ الرمّان
تجعل السياجَ أكثر انفلاتاً..
تَبِعَةُ مَنْ
كلُّ هذا الأرَق... ؟!
يا أبي...
طوابيرُ من الشهامات
لا تكفـي دون مفاتيحهـا باتجـاه الحياة
أجِّلْ موتكَ قليلاً
كي لا نكبرَ فجأةً
ويتمطى من قمقمه
أكثرُ من مارد
نتكئ الآن على ترهُّل جسدك

أجزم أننا الآن أكثرُ تواشجاً
وأحلف بالمترامي من الحب في روحي
أنني سَيُنْعِشُ حزني
ما تيبَّس من عشب الأيام
عندما عيناك تغيبان في الهضبة"

تبدأ عتبة الخاتمة هي الأخرى كما بدأت به عتبة العنوان وعتبة الاستهلال وقد تحوّلت الجملة العنوانيّة إلى لازمة شعريّة "وهل تذكر أنتَ يا أبي"، وما هذه الذكرى التي يحاول استعادتها صحبة شخصيّة أبيه سوى حكمة تنمّ عن خبرة ومعرفة وإيمان بالتجربة "أنّ حماقةَ الرمّان/تجعل السياجَ أكثر انفلاتاً.."، وذلك للوصول إلى السؤال الشعريّ الذي يبدو وكأنّ لا جواب له في هذا الصدد "تَبِعَةُ مَنْ/كلُّ هذا الأرَق...؟!"، حتّى يتمّ بلوغ مرحلة شعريّة يكون النداء فيها شكلاً من أشكال الاندماج الشخصيّ بين ذاتين "يا أبي.../طوابيرُ من الشهامات/لا تكفي دون مفاتيحها باتجاه الحياة/أجِّلْ موتكَ قليلاً/كي لا نكبرَ فجأةً/ويتمطى من قمقمه/أكثرُ من مارد"، غير أنّ هذا النداء ليس بوسعه إنجاز الإجابات الممكنة في هذا السبيل.

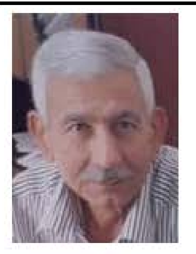
تنفتح عتبة الخاتمة الشعريّة السير ذاتيّة على صور التحاميّة بين الذات الراوية وشخصيّة الأب المركزيّة تعبّر عن جوهر الفكرة "نتكئ الآن على ترهُّل جسدك"، ولاسيّما حين تتحوّل الذات الراوية من ذات فرديّة أنويّة إلى ذات جمعيّة مشتركة كلّما دعت الحاجة، حيث تبري الذات الفرديّة الراوية لتبنّي مشروع السرد الشعريّ الجمعيّ "أجزم أننا الآن أكثرُ تواشجاً"، في السبيل إلى استقلال هذه الذات الفرديّة في نهاية المطاف خلف سلطة القَسَم "وأحلف بالمترامي من الحب في روحي"، للاستقرار على جوهر الصورة التي تجمع الحكاية من أطرافها جميعاً وتدمجها في تشكيل شعريّ واحد "أنني سَيُنْعِشُ حزني/ما تيبَّس من عشب الأيام/عندما عيناك تغيبان في الهضبة"، على النحو الذي يجعل من شخصيّة الأب المعلّقة في عتبة العنوان وسيلة لمضاعفة حزن الغياب، داخل حساسيّة شعريّة تجعل من هذه القصيدة السير ذاتيّة مناسبة لسرد ما تبقّى من حكايات مضمَرة في طبقات من الذاكرة اليقظة التي لا تعرف الغياب.

هوامش:

1ـ د. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.

2ـ د. خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية بين سردنة الشعر وشعرنة السرد، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، 2008، ص114.

3ـ توفيق أحمد، الأعمال الشعرية، منشورات الهيئة العامة السوية للكتاب، دمشق، 2014، ص255 -257.



لَولا خلوتي

أ. سَعد مَحمود مَخلوف

شاعر من سورية

وقفتُ أهَدهِدُ الحلمَ المؤجَّلَ من حكايتِنا
التي نُزِحَتْ إلى غدِّي
وما سَقطَتْ ذواكِرُ من بقايا الأمسِ
في تابوتِ غُرْبتِنا
ولا زَحفَتْ صحارى فوق أشواقي
ولا يوماً نسيتُ غدي
خَبَزْتُ ضبابَ مِئذنتي
التي هَرَبَتْ .. ولم تَعُدِ
ورحتُ أكيلُ من وَجَعِ
بقايا من شفاهِ الأمسِ
قدْ رَبَضَتْ على شفتي
فتأتي تحتَ جفنيَّ المراراتُ
التي حاصرتُها زَمَناً
وتنعشُ ما تيَسَّرَ من خيالٍ
قدْ تلاشى، غيرَ مُفتقَدِ
دنوتُ إلى نوافذِها التي اختَلَسَتْ
طقوساً كنتُ أخفيها
فزارتْني على مَهَلٍ
وقدْ مَوَّهْتُ نسياني .. ولمْ أكَدِ
تَفجَّرَ غيْبُ أفكاري،
وسارتْ عتمةٌ،
حتى تدلَّى كلُّ مَقطوفٍ وَمُنحَصَدِ
تقوَّسَ من حوافِ الغيمِ عُكَّازٌ
يُساومني على جَسَدي
فأنْشِدُ الزوايا، غيرَ مَرئيٍّ،
وأرشقُ بالومى قلقي،
وما قدْ دارَ في خَلَدي
وأركُنُ للقوافي خائفاً
كالمسرحِ المهجورِ
كيفَ يضجُّ بالسَّبَبِ
أكادُ أطاوِعُ الماضي مَرارَتَهُ
وما أسْلَفْتُ من هَمٍّ
فلولا خَلوَتي، كالأنبياءِ،
لَكنتُ نارَ غدي



نياماً .. أخفقوا!...

د. خيري السلكاوي

شاعر كبير من جمهورية مصر العربية

في حضرةَ الزمن الضَّليل تشدقوا
خلفَ النَّوافذِ و الكرامةُ تُهْرَقُ

..

فبأيِّ وَجْهٍ يا عُروبَةُ يسلِمُونَ
قِيادَنا للغارقِينَ فَنَغْرَقُ

..

وبأيِّ لأى تُنقِذينَ دِيارَنا
مِنْ سارقٍ يأوى لَهُ مَنْ يُسْرَقُ

..

ليُقيمَ فِيهِ الحَدَّ دونَ هَوادَةٍ
ويَسيرُ عَكْسَ الإتجاهِ المَنْطِقُ

..

نظرتْ إلىَّ بوجهِ طِفل طامحٍ
أقلامُهُ فوقَ الدفاترِ تُحْرَقُ

..

وبعينِ أمٍّ خَضِبَتْ أبناءَها
بدَمِ الشُّموخِ فأعرضوا وتفرقوا

..

وبقلبِ جَدٍّ عادَ مِنْ تحتَ الثَّرَى
يَرْوي ونَحْنُ لِما يَقولُ نُصَفِّقُ

..

قالتْ : بِجالُوتٍ وفي حِطّينَ ما
كُنّا.....ولَكِنْ لَمْ نَكُنْ نَتَشَدَّقُ

..

أنا يا بنى سئمت مثلك دأبهم
في الزود تحت عباءة تتملقُ

..

في مأرب احتدم القتال ولم يعد
يزهو بجار مغرب أو مشرقُ

..

و على ربى الجولان ينعم بالمروج
زنادق بالياسمين تأنقوا

..

قتلوا بلبلاب الشموخ صعوده
يهوي ولا نحو السما يتسلق

..

والرافدان وكربلاء و بابل
في حجر بغداد الجمال تمزقوا

..

وهم الألى عصر الخلافة صاغهم
درراً على وجه العروبة تبرقُ

..

يسمو بهم رطب النخيل مردداً
"نحن الألى بالمجد صمتاً ننطق"

..

ماذا دها البلهاء حتى ضيعوا
ما صاغ فيهم بالتوحد منطق

..

وتحلقت حول الدمار بليبيا
سود البوارد للصفوف تفرق

..

يتشرذمون ويهرقون دماءهم
وعلى سنا النهر العظيم تزندقوا

..

لو عاد بالمختار دهر سالف
ما كان من أجل الحقارة يشنق

..

والقدس يصرخ والمآذن تستغيث
وما تحرك قائد أو بيدق

..

صه يا بنى فإن يعرب لم يعد
يزهو بأبناء نياماً أخفقوا

..

ما قدموا إلا وفاضاً خالياً
من أي شمس في العزائم تشرق

قصيدتان

أ. سعيد الصقلاوي
رئيس الجمعية العمانية للأدباء والكتاب

أنا الأرض

هَمَسْتُ لِلأَرْضِ
إنّي الحُبُّ والشَّغَفُ
وإنّني
لَسْتُ بالأحْزانِ أعْتَرِفُ
وإنّني
بَسْمةُ الأوْطانِ أجْمَعِها
وإنّني الصُّبْحُ والأحْلامُ والصُّحُفُ
وإنّني الباصِرُ المَيْمُونُ طائِرُهُ
نبوءَتي

عارف بغلي

بيَقِينِ القَلْبِ تَنْكَشِفُ
قدْ تَسْتَدلُّ بِسيماءٍ على ثِقَةٍ
لكنّما في الضَّميرِ الحَقُّ يَعْتَكِفُ
قالتْ
نَسَجْتُكَ مِنْ روحي ومِنْ بَدَني
فَصِرتَ
أنْتَ أنا الإنسانُ والخَزَفُ

وما أزالُ
بِكَ الدّنيا وزُخْرُفُها
وما تزالُ

بيَ المَعْنى الذي يَصِفُ
روايةَ الدَّهْرِ
والتَّاريخُ يَسْرُدُها
وإنّنا
مِنْ ضياء اللّهِ نَغْتَرِفُ
وإنّني
بِكَ حُبْلى أيْنَما نَظَرَتْ
عَيْنَاكَ فِيكَ
وفي الأَكْوانِ تَنْسَرِفُ

مُذْ جِئْتَ تَسْعى
ونَبْضِي فيكَ كِلْمَتُهُ
وصَوْتُهُ
هَلْ تَرى ما أنْتَ تَقْتَرِفُ!
وهَلْ سَتُدْرِكُ يَوْماً
أنّنا رَحِمٌ
وأنَّ حُزْنَكَ
يُشْقِيني ويَجْتَرِفُ



حي بن سكران

أ. شلال عنوز

شاعر وروائي من العراق

في مساءٍ موغلٍ
بنوباتِ الحُزن
يستشيط ألماً
على حافة المأساة
مستفزاً
يقامر به
جنون الريح
يتلوّى
على دَكّةِ العذابات
يُناجي
وجيبَ خيباتِهِ
المُتلاحقة
ينتظرهُ
على أسرّةِ الفقد
يمتحنُ
لُهاثَ الطريق
يُسائل طواحين الأرق

ما لهذهِ الدروبُ
باكية تُشير
إلى الهاوية
وشراهةُ اليباس تذبح
رقص المواسم
....
ينتظرُ ساعيَ البريد
رُبّما يحملُ رسالةً
لكنّ الكوّة مُغلقة
والسُّعاةُ لم يأتوا بعد
الريح منحوسة المرور
تقتلع فسائل المُنى
كلّما أومأ لها بالتريّث
كي يراه
غرّبت سفنها
وغادرت موانيه
العطشى

مَن يوقظ غفوة المجاهيل؟
الراقصة
يكتب مرسال الوجع لـ(حي بن سكران
في الفراغ
)
....
آه يا(حي)....
أيها المتأمّل في قعر الوحشة
في عراء الوقت
المنبوذ
يتناسلون
في فنجان الوحدة
مواكباً تمرُّ
المثخن بطعنات
وأنا جالسٌ
الأقارب الأباعد
عند مفترق الطرق
الممتحن
بصلف المأساة
علّني أراك
تحترق المسافات
ولو شبحاً
شغفاً
كل الذين مرّوا
الدروب أكلتنا خطى
أودعتهم
وأنت بعيد
رسائلي إليك
تتضوّر قهراً في
مرّ الوقت عقيماً
كبد العاصفة
ومازلت أنتظر
تراقب هزالنا
الوقت يأكلني
رقادنا
يأكل عصافير الأمل
احتدام المصائب فينا
اتّسعَ الوقت
لم تقترب
صار مدى
لأننا غارقون
من ضجيج
في صيد ملذّاتنا
يلتهم ذاكرتي
التي نفقت
التي يلهو بها
في متاريس
النسيان
اللهو المسرطن
سجين في رئة المنفى
وعنتريات الدمى
أعدّ مطارق الوجع

أغوص في بئر
صراخ الندم
حاسراً أترقّب
والناس سكارى
تلك العجوز
الشعثاء
تشعل البخور
في جوف الصمت
تندب
شتات الحظوظ الضائعة
في زحمة التيه
وتلعن
موت ضمير
السلالات
....

عازمون على غلق
نوافذ الأمل
كي ينتحر
نديم الفرح
ويتسمم
نسغ البشارات
لا نطيق العيش
في الهواء الطلق
نقدّس جدران الخرافة
ندّخر متاريس التلوّث
خوفاً من
همس البياض
أرأيتم...
كيف نخشى نسائم البياض؟
نرقص في متاهات السواد
ونقاتل بالتفاهات
كل جديد

رأيت ذلك الكفيف
الذي يتوكأ
على القصيد منهوكاً
أهذا بشار بن برد إمام الشعراء المولّدين؟
أبومعاذ هذا
يطارده جلاد أرعن
بسوط التجهيل؟
كلما نضج الفكر
اتهمناه بالزندقة

....
مرّ الوقت
يا (حي بن سكران)
مرّت معه
قوافل المعذبين تترى
رأيت ورأيت ورأيت....
رأيت (الحلاج) يُقادُ
إلى جوع مقصلة

ليُقطعَ رأس الحقيقة
ويُوارى باب
لا يُراد له أن يُفتح
مدمنون
بغلق الأبواب
تواقون للرجوع
إلى الوراء
كلما أينع الثمر
طاف الديار
غبش الرحيل
لقد ملأنا قلب (عليٍّ) قيحاً
وقطعنا رأس الشمس
في كربلاء
أرأيتم ...
كيف نخون العهود؟
نقاتل ضحكة الضوء
نتقن صناعة
الشرّ
ونقتل أنفسنا
لِئلّا نكون
....

العواصف
تبتلع ابتسامة الضحى
تستبيح إشراقة النهار
ليس هناك سوى
نعيق البوم

في أفق
سُدُم البلادة
أبحث عنه
في طرقات الحَيرة
أنادي...
لا شيء غير
مُكاء الصدى
كلما أمعنتُ النظر
في دروب المساء
احترقتُ خائباً
مفلس اليقين
واه واه يا (حي بن سكران)...
التوق يحترق ظمأ
وليس هنالك من خبر
ها أنذا أفتش
في جيوب الوقت
عن السر المفقود
والمشاوير تهرولُ
عمياءَ
في بلاهة الدروب
تصرخ مجنونة
في مدائن الآه
كلما علّلتُ نفسي...
بخيرٍ آت
ارتدُّ طريق حسيراً
ينفخُ في قاحله
السراب

....

في جزر التيه

تستبد بي

أنياب الوحدة

تلوكني

مطحنة الوحشة

شراسة الزمن الموبوء

تجهز عليَّ ...

على ما تبقى من حلمي

المستلب

أنام على شفرة الأنين

كل الذين يمرّون

يرتدون صفيح الخذلان

هم دُمى من طنين

يعبث بهم...

زمن هارب

وحدي أنتحب دماً

والفراغ يمسح دمعي

بمنديله الإسفلتي

....

في هذه الغابة

المكتظة بالعويل

بالمقابر

المهدور

دم ساكنيها

المسوّرة

بمشاجب الموت

الصراع على أشدّه

بين الذئاب والأفاعي

والعسلان

حين يفتك

أحد المتصارعين بغريمه

ويسقطه أرضاً

يتركه مطروحاً

لا يُجهز عليه

لارأفة به

سوى استمرار

لعبة الخوف

بذكاء

وحده ابن آوى

يراقب المشهد

ينتهز الفرصة

ليكون

هو السيد الحصري

....

حينما اكتملت اللوحة

خيّم هنالك السكون

وغادر قطار العمر

المحطّات

نعم يا (ابن سكران)

غادر القطار المحطات

كل الذين عرفتهم

رحلوا

ما زلت أنتظر

علّك تعود يوماً
راجعاً من سفر
بعيد
حدّثنا....
هل رأيته في جزر العجائب
هناك في(الواق واق)
هل التقيت (حي بن يقظان)
وأنت تركض عارياً
بلا وطن
هل عثرت عليه
يشرب حليب الأمان
من ثدي الظبية
المفجوعة
هل رأيت (آسال)
يتعبّد هناك
في قلب جزيرة المنايا؟
هل رأيتهما يصارعان
قلق الاغتراب
كما حدّثنا عنهما ابن
طفيل؟
قل ما عندك يا (بن سكران)
فقد فاقت عجائبنا
غرائب كل الأزمنة
....
وعند المساء رأيت رفيقاً لي
في جفن المحنة
قال لي
وهو يحزم حقائبه مغادراً:
لاعودة لي
حتى يرحل
بائعو الوطن
هل ترافقني
في رحلتي القسرية ؟
أجبته وأنا أجثو مقبّلاً ثراه:
لا رحيل لي
أدمنت
صبر الانتظار
في تخوم الهزائم
والنكبات
وهذا المدى المخضّب
بدم الصباح
لا بد للعاشقين
أن ينتظروا سنا فجر
إشراقة أمل
مخاض ولادة
وما زلت أصلّي
عند مسلّة الوقت
علّ الغيث يهطل
ويرحل أرق الجفاف

مرارة



أ. طالب همّاش

شاعر من سورية

بمرارةِ ما قبلَ المغربِ يا روحُ
وغربةِ ما بعدَ المغربِ يا راحُ!

حدّقتُ مراراً في البحرِ المهجورِ
فلمْ أبصرْ غيرَ دماغٍ تعتعهُ السّكرُ
يقلّبُ تحتَ سماءٍ حائرةٍ
أمواجَ الحسراتِ على ما ضاعَ وما راحُ!

ومراكبُ راجعةٌ من بحرِ فراقٍ
ومراكبُ راحلةٌ في بحرِ جراحْ

ورأيتُ نواعيرَ الأيامِ الرّحَّلَ
غارقةً في الأعماقِ
تدورُ كساعاتٍ ناعبةٍ
حولَ ضريحِ كآبتنا المحتومِ
وترفعُ نحو مصيرِ الراحلِ هاماتٍ خائفةً
كالأشباحْ.

فإذنْ يا ليلَ الغربةِ
كيفَ يُراحُ ضميرُ الرّاحلِ
وهوَ يجرُّ تعاستهُ السوداءَ
إلى مقبرةِ الأفقِ المقفرِ
كيفَ يُراحْ؟

فهنالكَ في الليلِ المظلمِ للروحِ الحيرى
يتراءى البحرُ مقابرَ مقفرةً
فارمي يا روحُ جراحَكِ في بحرِ العبراتْ!

أوَكُلَّ مغيبٍ تنسابُ مرارتُكَ السوداءُ
إلى روحي يا بحرُ
وأيّامُ الغربةِ مُرَّاتٌ ومريراتٌ؟

لو كنتُ وحيداً يا بحرُ
رحلتُ إلى حيِّزٍ صخريٍ
لا أحد يسمعُ فيه نواحي
وجثمتُ على الحيدِ وحيداً
وبكيتُ ضياعَ السنواتْ!
وقرأتُ على الريحِ قصائدَ عمري الضائع
بمئاتِ الأبياتْ!

لو كانَ بمقدوري يا بحرُ
جررتُ على الرملِ جراحي
وتركتُ على الشاطئ شيخوخةَ أيّامي
ورحلتُ بعيداً في ليلِ الحسراتْ!..
وجلستُ أراقبُ هذا المنتحبَ الأبديَّ،
المالىءَ شطآنَ الوحشةِ
بضجيجِ الأمواجِ، وهمهمةِ الأشباحْ

... أرقبُ كالمهجورِ
مراكبَ أحبابٍ راجعةً من بحرِ فراقٍ
ومراكبَ أغرابٍ راحلةً في بحرِ جراحْ

* *

بمرارةِ روحِ المغربِ في روحِ الشاعرِ
والأمواجُ تلاطمُ شطآنَ الغسقِ الموحشِ
وتهزُّ طواحينَ الشطآنْ

أسمعُ أشعارَ رحيلٍ
تتنهّدُهَا الأمواجُ،
وأشعارَ وداعٍ
يتنهَّدُها البحرُ الظمآنْ.
.. بمرارةِ روحِ المغربِ
والغيمُ العابرُ في أحلامٍ حزينٍ
يتلاشى كشرائطَ للأحزانْ ..
أضّجعُ اليومَ لأبكي
ضائعَ هاتيكَ الأيّامِ
وأغسلُ بالملحِ دماغي المغتربَ، التعبانْ!

فأنا لست سوى رجلٍ ضجرانَ
يردّدُ شكواهُ على البحرِ الضجرانْ.

يا بحرُ لماذا ترحلُ مجروحاً
وتكرُّ جريحاً وأمامَ مراكبكَ المكسورةِ
يصطفُ الناسُ الرُّحَّلُ
فوقَ صخورِ الجرفِ المنصوبةِ كالصلبانْ؟

.. يترقرقُ ريُّ مدامعنا في عينيكَ
وتُسمعُنَا إيقاعَ العطشِ المالحَ
في أغنيةِ الماءِ العطشانْ!

آهٍ يا بحرَ الغربةِ
ما بعدَ جراحِ الرّاحلِ
من غيرِ إيابٍ يا بحرُ جراحْ!

* *

بمرارةِ قلبِ الرّاحلِ يا روحُ
وغصّةِ صدرِ النادمِ يا صاحْ
ومراكبُ أحبابكَ راجعةٌ من بحرِ فراقٍ
ومراكبُ أغرابكَ راحلةٌ في بحرِ جراحْ

ستلوحُ لكَ الأرضُ طواحينَ نواحٍ ساكنةً
تحتَ غيومٍ طحلاءْ ...

ويطالعُكَ الموتُ بشيخوختهِ الجبّارةِ
يدفعُ زورقَهُ المرهقَ
في وجهِ الريحِ
ويملأُ كالناعورةِ دلوَ دموعٍ
ويفرِّغُ دلوَ دماءْ!

سيلوحُ لكَ البحرُ بوحشتهِ الصحراويةِ
مقلوباً فوقَ ضريحِ المنفى كسماءٍ زرقاءْ ..

ويلوحُ لكَ الموجُ ضريحَ
همومٍ ضجرانَ،
يوزعُ أوراقَ النعي على الغرباءْ
موجٌ يتقلَّبُ في قلقِ الأرياحِ القُلَّبِ
من غيرِ رجاءٍ
وبغيرِ عزاءْ.

وستسمعُ في ريحِ البحرِ
قصائدَ أطلالٍ ضائعةً
وقوافيهـــا كـــالأمواجِ تلاطــمُ شــطآنَ الظلماءْ.

يا بحراً أبديَّ الحسراتِ
يهدهدُ بالآهاتِ شقاءَ المهجورينَ
شقاءً بعد شقاءْ!

اليومَ يطولُ وقوفي الطلليُّ
على قبرِ همومكَ
مغترباً كالريحِ .. ضريراً كالخوفِ
خفيّاً كالسرِّ .. وحيداً كالأشباحْ!

واليومَ أقرُّ ببطلانِ الأيّامِ
وأرنو مجروحاً
لمراكبَ راجعةٍ من بحرِ فراقٍ
ومراكبَ راحلةٍ في بحرِ جراحْ!

آهٍ يا صاحْ !

صــوتُ البحــرِ يــذكّرني بفــراقِ صــديقٍ ضاعْ!
ونحيــبُ الأمــواجِ بأشــعارِ رحيــلٍ وأناشــيدِ وداعْ!

صوتُ البحرِ يذكّرني
بقصائدِ أطلالٍ مرهقةٍ
ترقدُ في قلبي
وتدقُّ قوافيها بالندمِ الأضلاعْ!

فاملأْ بملوحةِ هذا الماءِ
كؤوسي الظمآى
وأملأها بمرارةِ هذي الراحْ!

لا طاقةَ للقلبِ ليحتملَ الظعنَ
وما عادَ يخفّفُ من وطأةِ هذ اليأسِ
نديمٌ
ما عادَ يخفّفُ من وطأةِ هذي الوحشةِ
صاحْ!

حسبُ النفسِ تعاسة هذا اليأسِ
وحســبُ الــروحِ جســامة هــذي الغربــةِ والأتراحْ!

ومراكبُ أغرابكَ راجعةٌ من بحرِ فراقٍ
ومراكبُ
أحبابكَ
راحلةٌ
في بحرِ
جراحْ.



مكونات القصيدة السياسية

أ. محي الدّين محمد
شاعر من سورية

استهلال....

إنّها حركة الزّمن الجديد في فضاء النّصّ الشّعري، المعلّق على الإدراك الحسّي من خلال اختراق الحجب النّازلة من ممالك وحدود بعيدة، ليكون الانفتاح واسعاً على الرّؤيا التي ينقلها التّشبيه البليغ الذي أشارت إليه القصيدة بقولها: أنا سيّدةٌ عصريّ.. وبهذا المعجم الصّوتي استطاعت أن تستنفر من حولها عبر وعي جمالي ترتقي فيه اللغة لتحمل معها سلطة النّصّ بتواصلٍ فنّيّ يوحي باتّساع المدى الذي تحاكي فيه عصرها المأزوم، وذلك حين تكون موزّعة على التّأويل، والانفعال الجاد بلهفاتٍ حارقة، داخل الجسد التّخييلي الحاضن للذكاء، والجرأة الطّالعة من الثّروة اللّغويّة، النّاقلة لأوجاع الطّبقات التي عانت طويلاً، من الشّقاء في ظلّ الأنظمة التي فكّكت المجمّعات، ومارست فيها القهر وتبعه الفساد، وتحطيم العقول لضرب المهارات المبدعة منعاً لترسيخ القيم والفكر الخلّاق..

وفي الحديث عن القصيدة السّياسيّة المعاصرة بعيداً عن العصور السّابقة، ومنها العصر الأموي الذي شهد تمزّقاً فكريّاً، وانحازت بعض الأطراف إلى الخصومة مع الخلافة الإسلاميّة، وكان لكلّ طرفٍ شعراء يواجهون الخصوم، ويدافعون عن أفكارهم الخاصّة، وفي الرّصد الدّاخلي للمعاني التي تحملها الأسماء، ولا سيّما المذكر منها والمؤنّث والتي قد أشار إليها "ابن العبّاس" في تعريفه لها قائلاً: " إنّما سمّي الإنسان إنساناً لأنّه عُهدَ إليه فنسيَ." ورافقت هذا التّعريف بعض الآراء الأخرى وقيلَ فيها: " إنّ الإنسان هو من أنِسَ الشّيء الواحد فهو أُنسي، وإنسي وجُمعها أُناسي." والمرأة يقال لها:

"إنسان" ولا يقال لها: "إنسانة" وبهذا المعنى كان الفعل الذي نُسبَ إلى بعض النّاس، قد مارسوا فيه النّسيان لما يتعلّق بالمسؤوليّة عن حريّة الحياة، والحفاظ على قيمها المعنويّة، والمعرفيّة، وهذا ما كان وراء الصّراعات الكونيّة المتعدّدة ولا سيما

الحروب، وما لحقَ بها من مظالم الحكّام لشعوبهم، وحرمان النّاس من الأمن والاستقرار العام، وخلق أزمات متنوّعة وعلى رأسها، أزمة العيش التي فقد معها الفقراء رغيف الخبز، ومياه الشّرب، وحتّى حرّيات الدّخول والخروج ما بين الأمكنة التي يختارونها إذا ما رغبوا، وهذا الواقع الجديد دفع بالشّعراء إلى الهجرة من قراهم إلى أمكنة أخرى، ومنها المدن التي قد يجدون فيها ما عجزوا عنه في الرّيف، ولا سيّما المشافي والجامعات، والمعدّات الصّناعيّة التي تحتاج إليها مصالحهم الآنية، وكان على رأس الشّعراء الذين هجروا قراهم هو الشّاعر "بدر شاكر السّيّاب" المولود في قرية "جيكور" جنوب وشمال البصرة العراقيّة، وتنقّل بين الرّيف والمدينة وصولاً إلى دولة الكويت التي اصطاده فيها الموت الذي كان ينتظره حتى في لحظات الكتابة بقلمه الحزين، وردائه الأسود، وقد غاب عنه شعور الأمان في حياته، وطلّق حزبه السّياسيّ بقناعته الأخيرة بأنّ الأنظمة التي تدير البلاد لا ترقى إلى استيعاب الحاجات، وحماية الأفياء المبطّنة بالإبداع..

وكانت قصيدته تحت هذا العنوان وهو " اللقاء الأخير" فقال: " أهذا هو اليوم الأخيرْ؟/ وا حسرتاه أتصدّقينْ؟!/ هذا هو اليوم الأخيرْ/ فليتهُ دونَ انتهاءْ/ ليتَ الكواكبَ لا تسيرْ/ والسّاعةُ العجلى تنامُ على الزّمان فلا تضيقْ/ يا للعذاب ونافذةٌ تُضاءْ/ تقول: إنّكِ تسهرينْ/ إنّي أحسبك تهمسينَ في ذاك الصّمت المميتْ.."

ويشاركُ السّيّاب في الهجرة كلّ من الشّعراء "صلاح عبد الصّبور" الذي هرب من الزّقازيق إلى القاهرة، و "أحمد عبد المعطي حجازي" الذي هجر قريته تلا، و "أمل دنقل" الذي كتب قصيدة بعنوان "مقتل القمر" الذي كان يسطع في قريته وقد جعله عنواناً لمجموعة شعريّة فقال في الصفحة /50/ من كتاب المدنيّة في الشعر العربي لمؤلفه الدكتور " مختار علي أبو غالي" من الكويت:

"وخرجتُ من باب المدينة/ للريف يا أبناءَ قريتنا/ أبوكم مات/ قد قتله أبناءُ المدينة/ ذرفوا عليه دموعَ إخوةِ يوسف/ وتفرّقوا/ تركوهُ فوقَ شوارع الإسفلتِ والدّم والضّغينة/ يا أخوتي هذا أبوكم ماتْ.."

إنّها هاوية الصّراع التي لقي فيها الشّعراء مصائرهم المتنوّعة، فوقَ الشّوارع التي يسطو على الأقدام فيها قانون الأنظمة الدّكتاتوريّة، حيث تحجب أصوات الفقراء عن البوح في فهرسة الصّمت الحزين والجوع حتى الموت، ولا من يتوكّأ على جدرانهم التي فقدت إلفتها الطويلة في معاشرة النّزوح عنها حتى كانت مرحلة السّكون المخيف دون مكانٍ جديد في عالمهم.

وبارتباط المدنيّة بعصرها المفتوح على النّصوص الرّومانسيّة في الأربعينيات من القرن الماضي، لازمت فيها الشّعراء بعض الصّدمات الموجعة في غربةٍ داخليّةٍ ريفاً ومدينةً، فكانت ثنائيّة الهجرة من القرية أوّلاً ومن المدينة ثانياً، وثمّة تركيزٌ خاص على المعاناة في تلك الهجرة التي وقف فيها الشّعراء على سلوك سياسي معاكس للأنظمة التي تدير الشّأن العام في الأمكنة التي هجروها، وقد انقلبت فيها موازين الحياة، وهذا ما جعل الشّاعر المصري "أحمد عبد المعطي حجازي" يحاكم مساءه الأخير في قريته بالهجرة طلباً لتغيير معاناته وهو الرّاغب في واقعٍ شفّاف يستطيع من خلاله الحصول على مكاسب جديدة، وهي الدّراسة الجامعيّة، واستبدال المناخ النّفسي الهادف إلى تهذيب الشّعر في التّقصّي والاكتشاف عبر اللغة المهدّئة لأوجاعه التي، تطارده ريفاً ومدينةً، يقول "أحمد عبد المعطي" في الصّفحة /15/ من كتاب المدنية في الشّعر العربي: "وجاء مساءْ/ وكنتُ على الطّريقْ/ الملتوي أمشي/ وقريتنا بحضن المغرب الشّفقي/ رؤى أفقٍ لا تنام/ على مشارفها ظلالُ نخيلْ/ ومئذنةٌ تلوّى ظلّها في صفحةِ التّرعة/ وكنتُ أسمعُ عناقَ الزّهرِ للزّهر/ وأسمعُ نغماتِ الطّيرِ للطّير/ وفي أنفي روائحُ خصبٍ/ ومصباحٌ ينوّرُ بابكِ المغلق.."

في النّصوص الحاضنة لأشرعةِ الحياة الرّيفيّة، في امتدادها الزّماني، والمكانيّ، كانت الصّرخاتُ الشّعريّة تحملُ علاماتِ الهجرة إلى آفاقٍ جديدةٍ في المدينة وهي الدّخول إلى المصانع، والمشافي، وحتى الجامعات باعتبارها تبتكرُ في الأذهانِ ألفاظ المصطلحات الحضاريّة في عالم الرّسالات الثّقافيّة والفكريّة، التي تساعد النّاس ولا سيّما الشّعراء منهم، بامتلاك اللغة الشّعريّة في حيويّتها الجديدة جمالياً وارتقاءً..

ورغم هذا الطّموح الذي مال إليه الشّعراء في هجرتهم من القرية إلى المدينة، إلا أنّ بعضهم قد فقد ذاكرته، واسمه عند مناداته من قبل الآخرين، وهذا ما أشار إليه الشّاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" في قصيدة عنوانها " أنا والمدنيّة" حيث ردّ على الحارس في أحد الشّوارع، وقد نسي اسمه حين سؤاله عنه، وقال بلسان الحارس: " من أنتَ؟/ يا ... من أنتَ؟" فقال حجازي: " وصرتُ ضائعاً دون اسمٍ/ هذا أنا وهذه مدينتي/ وهذا ما ذكّرني بابن عباس الذي طُلبَ إليه أن يقدّم تعريفاً للإنسان فقال: إنّما سمّي الإنسانُ إنساناً لأنه عُهدَ إليهِ فَنسي.." ورافقت هذا التّعريف آراءٌ أخرى تقول: " إنّ الإنسان هو من أنسَ الشّيء الواحد فهو أُنسي، وجمعها أُناسي.." والمرأة يقال لها إنسان ولا يقال لها إنسانة.

ولقد حاول الشّاعر السّياب أن يجدَ قلباً آخر في المدينة يبعده عن نسيان اسمه ويهدهد مراهقته التي تؤرقه بأحزانه من خلال ما تعرّض له جسده من حرائق المرض، والضّعف في مواجهة الحاجات التي ينتظر الموت فيها...

ولكن ما هو الوجه السّياسي للقصيدة؟!

بالوقوف على المفارقات الزّمانيّة والمكانيّة في علاقة الشّعراء مع السّياسة للأنظمة التي كانت تدير الشّأن العام، في دولهم هنا وهناك، وكان أحد أسباب الهجرة هو الحاجة التي يعاني منها النّاس في الأرياف التي يعيشون فيها والضّغوط السّياسيّة عليهم حين يطالبون بتحقيق العدالة، والحفاظ على الأمن النّفسي والعيش الكريم، ولكن الواقع لم يتغيّر حتى بعد المغادرة للأرياف والمدن التي وصل إليها الشّعراء، وهذا ما نلمسه في قصائد بدر شاكر السّياب المتنوّعة في الصّفحة /180/ من كتاب "المدينة في الشّعر العربي"، يقول السّياب: " رُحىً تدورُ حولها بشرْ/ وفي العراقِ ألفُ أفعى تشربُ الرّحيقْ.."

وفي نصٍّ آخر يقول: " وفي العراقِ جوعْ ما مرّ عامٌ والعراقُ ليسَ فيه جوعْ.."

باختبار اللون الفيزيائي للصّور الشّعرية التي نقلتها الجمل القصيرة، بلغةٍ معلّقةٍ على القلق عبر استخدام شبه الجملة في قوله "وفي العراق جوع" وصولاً إلى استخدام النّفي في الحروف " ما مرّ عامٌ" دلالة أخرى على أنّ الصّراع حالة قائمة لأجل لقمة العيش، وحملت الطّاقة التّركيبيّة للمقاطع الصّغيرة وعياً جماليّاً محدّثاً داخل عروق دراميّة مثيرة، ورافقها التّخييل الحسّي الذي نقلتهُ المفردات القليلة في فضح النّظام السّياسي الذي كان يطارد السّياب وأمثاله من المثقّفين والشّعراء، إنّها ذاكرة الخريطة الشّعبيّة المضطّهدة سياسيّاً في المجتمعات العربيّة، منذ هبوط آدم في قصّة الخلق الأوّل وحتى يومنا هذا...

ثنائيّة الهجرة المتنقّلة

في ملازمة الوعي الفنّي للتجارب الشّعريّة المتنوّعة بعد الحرب الكونيّة الثّانية، حيث تجددت الرّومانسيّة الحالمة في إيحاءاتها مع الذّات والخيال لتحضن العاطفة، وتهدر التّقاليد الشّعريّة القديمة عبر أشكالٍ جديدةٍ أعجبت الشّعراء المهاجرين من الرّيف إلى المدينة، واستيقظت معها نيران القصائد لتلفح المعاطف السّياسيّة وأهلها

الذين لا تصعد بهم المناجاة للوصول إلى فأل الحياة التي يحلم بها الجياع والمعوزون في كلّ مكانٍ من عالمهم المترامي، وهذا ما أثار وجدان الشّاعر المصري " أمل دنقل" في حركته الرومانسيّة الجديدة في النّصف الثاني من القرن العشرين فكانت قصائده " بين يدي زرقاء اليمامة" إحدى العلامات المرتكزة على صراع الذّات مع حكّام زمانه، أغوتهم الشّهوات، وليلاتِ السّهر الطّويلة في الملاهي التي يعشقها المراهقون، وزرقاء اليمامة هي ابنة قبيلة جديس اليمنيّة، وكانت تمتلك ثقافة الرؤيا وتقرأ الأحداث قبل وقوعها بثلاثة أيام، وقد أنذرت قومها بجيش حسّان بن تبّع الحميري الذي سيحتل الدّيار قبل زمنٍ قصيرٍ، لكنهم لم يصدّقوها حتى وقعت الكارثة في ديارهم، فكتب دنقل قصيدته الحاضنة للتقنيات في أنساقٍ تنسجمُ مع غضبه على الحكّام الذين فشلوا في مواجهة المعتدين، واختار لقصيدته اللغة البسيطة والعميقة، المرتكزة على الموروث الثّقافي وطنيّاً وقوميّاً بعيداً عن التّقليد فقال:

" تكلّمي أيّتها النبيّة المقدّسة/ تكلّمي بالله، باللعنة بالشّيطان/ لا تغمضي عينيك/ والجزذانُ تلعقْ من دمي حسياءها/ تكلّمي لشدّ ما أنا مُهانْ/ لا الليلُ يُخفي عورتي ولا الجدرانْ/ ولا احتمائي في سحائبِ الدّخانْ..."

إنّها قصيدةُ الرّؤيا التي وقفَ فيها الشّاعر على العتبات بالاقتباس والتّضمين وتوظيف اللغة البسيطة، مدافعاً عن الحياة الآمنة التي يقرأ فيها الشّعراء حماية الحياة من خلال معرفة الانتماء للمكان في تأجيل يبشّر بالخلاص من الأزمات التي استولدها زمن الحكام من السيرة الذاتيّة الرّاقدة على العجز تجاه الرّصد الخارجي للأحداث التي تنال من هيبة الوطن وسكّانه الملتزمين بأسمائهم الممنوعة من التنوين في الجمع الذي هو على وزن مفاعيل، كما في قولنا مصابيح مضيئة، ومشاهير مسكت بها أياديهم.

وإلى جانب السّياب ودنقل وغيرهما من شعراء يفهمون معادلة الصّراع الكونيّة لخلاص أهلهم من حجم المآسي والآلام التي كانت خلفها العقول الضّائعة والبعيدة عن نظريّة اللغات التي تشغلُ بالَ المناضلين في الدّفاع عن الأرض التي هي الصّورة الشّعريّة في التّعبير الذي لا يقوى عليه المارقون، وهذا ناظم حكمت الشّاعر التركي الذي أقام جسراً ثقافيّاً بين الشّرق والغرب، وانتشرت نصوصه التي توفرت لها الأدوات الفنيّة المناصرة للحياة بلغةٍ بسيطةٍ عشقها المطلعون عليها في ايحاءاتها الرّامزة للتنوّع والعمق، وكثافة الصّور كما في هذا المقطع الذي أوقد فيه شموع الطّفولة، يقول ناظم:

" أريد أن يغنّي أطفالنا/ حين يعودون متشابكي الأيدي/ من حدائق الأطفال والأغاني التي غنّيتها لنفسي/ إنّ أجمل ما سمعت من أصواتٍ/ سؤال طفلٍ عن النّجوم/ وهو ينامُ على ركبتي في ليلةِ صيف."

بهذا التّشكيل المؤرّق بالوفاء لأطفال غنّى لهم الشّاعر ونقلتهُ لغته إلى المسرح ليغني فوقه الأطفال الذين احتفى بقدومهم في امتلاك ثقافة كونيّة ضدّ السّلاطين والحكّام الذين غرقوا في ملذّاتهم بعيداً عن الاهتمام بقضايا شعوبهم التي ما تزال تبحثُ عن أعواد الثّقاب لإذكاء النّار أمام حجراتٍ جنّدها الحكّام لتظلّ عالقةً في الظّلام.

المصدر: المدينة في الشّعر العربي

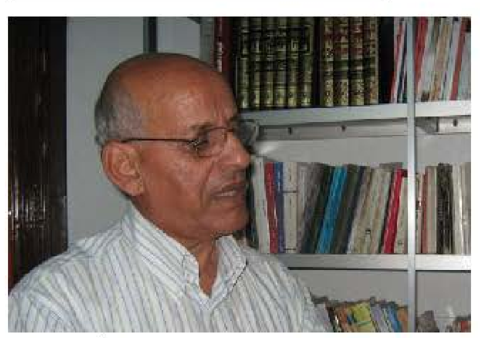
تأليف الدّكتور مختار علي أبو غالي - الكويت



التجديف في الوحل وقراءة الواقع

أ. غسان غنيم

أكاديمي وناقد من سورية



التجديف في الوحل هو العمل الروائي الثاني لكاتبها "جميل شقير" وهي استكمال لمشروع يقوم على تشريح الواقع واتخاذ موقف إزاءه وهو أضعف الإيمان".. ولا يمكن للمتلقي إلا أن يستوقفه العنوان الذي يوحي بالحركة في المكان تلك الحركة "اللاجدوى" التي لا تصل إلى أي شيء سوى إضاعة الزمن الثمين الذي يجعل الآخر متفوقاً بينما لا يصل هذا الفعل الاستاتيكي إلا إلى الخواء والتأخر.

والتجديف في الوحل يشي بإرادة التحرك لدى الفاعل ولكن الواقع المحيط "الوحل" يقف عائقاً دون ذلك فيكون الخواء.. واللاجدوى..

وهذا ما سنجده داخل الرواية التي تصرّح دون مواربة: إلى أن ما يقع الآن، يمثل حركة في المكان، تهدر الجهد والوقت، وتوصل إلى الإحباط.. والانتحار "سمير" في نهاية المطاف.. فليس ثمة أفق منفتح، وكل ما يحدث يؤدي إلى ظلام... وجدران صخرية لمغارة مسدودة، لا يمكن اختراق جدرانها، التي سرعان ما ستصبح فم تنين "والكلام للمؤلف" سيطبق على كل شيء ليسود العدم والعماء..

تنطلق الرواية من واقعة حاضرة حيث يتجمهر الناس عبر فعل شائن لإنسانيتهم أمام موظف التموين في

مؤسسة استهلاكية، فيمزقون قمصانهم وعماماتهم من أجل حفنة زيت من الجمعية الاستهلاكية... والكاتب يبين أن هذا القتال، لا معنى له من أجل حفنة زيت، كيف يتم ذلك والمطر ينهمر حبالاً لا تتقطع، وهنا لا بد من الانتباه إلى البعد الرمزي في الرواية.. أشخاصاً وأحداثاً ـ فالمطر رمز من رموز الخير، وهو يهطل مدراراً في بلد يتقاتل فيه الناس على حفنة زيت، ويهانون بطرق شتى..؟ كيف يتم ذلك؟؟

يطرح الكاتب القضية بأسلوب غير مباشر.. دون أن يفصح عن ذلك فكل ما يتم لا يقبله عقل، بلاد مليئة بالخير.. وأهلها يتقاتلون على حفنة زيت؟ وأهل البلاد لم يخلوا على البلاد يوم كانت بحاجة إليهم، فهم من قاوم المستعمر وتمكن من دحره بالتضحيات الجسام.

أيام كانت فرنسا تربض فوق الصدور، وتستعمر البلاد وأهلها.

"للوهلة الأولى لم يميز بعضهم سقوط الزيت على رؤوسهم من سقوط المطر، لكن تعالي أصوات الاحتجاج، قد نبه الجميع إلى شناعة تصرّف الموظف "خرج" "فقد كان لسانه أشد شراسة من لسان كلب محاصر.." الرواية ص8.

وما يدل على أن الكاتب أراد الجانب الرمزي من هذه الحادثة قوله في الصفحة التالية "تسعون حولاً يرشقها موظف الاستهلاكية بالزيت، ثم ترشقها السماء بوابل أهوج وريح عاصفة.. الرواية ص 2.

ويبدو البعد الرمزي أكثر وضوحاً كلما توغلنا في ثنايا الرواية... فثمة فضيحة أسهم فاعلها في إشاعتها، وهو الضابط الفرنسي "موليه" الذي اعتدى على امرأة متزوجة هي زهيرة" وبالتحليل نصل إلى أن موليه في الرواية ليس إلا فرنسا، وزهيرة ليست إلا سورية، واعتداء موليه على زهيرة هو اعتداء فرنسا على سورية بالاحتلال.. إنه فعل يقوم على تلاقح بين الغرب والشرق، ولابد لهذه العلاقة بين قطبين من أن تنتج تركيباً معيناً كان هذا التركيب هو "إفرنجية" وهو تركيب جميل من وجهة نظر الكاتب فيه إيجابيات كثيرة، فيه ألق الغرب وجمال الشرق وعنفوانه، ولكنه محكوم بالموات سلفاً، ومحكوم بالعقم؟ سلفاً. ولذا يجعلها الكاتب لا تنجب "إفرنجية" على الرغم من أنها تزوجت مرتين. إلا أنها لم تنجب.. ولكنها ليست عاقراً، فقد تبنّتْ ابن زوجها "متعب" .. وصار مثل ابنها وهو سالم الذي يرمز إلى أن التركيب الذي نتج عن التلاقح بين الغرب والشرق كان يراد له الاستمرار وهذا ما جعل المؤلف يجعل من "سالم" مدرس فيزياء وفي هذا دلالة على أن التركيب يمكن أن يكون فكراً علمياً في أحد جوانبه.. ولكن هذا

التركيب أو هذا الفرع من التركيب لم يصمد أمام رعونة بعض أبناء البلد "مطاوع" على الرغم من إسهامه في الدفاع عن الوطن، إلا أنه لم يستمر، بل مات. مما أدّى إلى تشويش التركيب "الأساسي" إفرنجية ثم يحتضر دون أن ينتج أي شيء، فكان الفعل كله تجديفاً في المكان "الوحل" وحركة لا جدوى منها...

أما "موليه" وهو رمز فرنسا فقد بذر بذرة في "زهيرة" "الوطن سورية وأراد أن يزرع شيئاً فكان له ذلك، ولكن المجتمع ممثلاً بعساف لم يتقبل الزرع الفرنسي، بل حاول اجتثاثه والقضاء عليه. ولكنه لعوامل متعددة لم يستطع ذلك، إلى أن تمّ له القبض عليه وتحجيمه وأسره.. ولأن "موليه" يحمل بُعداً رمزياً لم يستطع "عساف" المجتمع وهو زوج "زهيرة" أن يقتله، ولو قام بقتله لفشلت الرواية من وجهة نظري، لأن الواقع يقول غير هذا، فخروج فرنسا لم يلغ وجودها نهائياً، وهذا ما دفع بـ عساف إلى عقد اتفاق مع "موليه" هو المعاهدة التي عقدها السوريون مع فرنسا.. لخروجها من سورية دون رجعة كما اشترط "عساف" على "موليه" وخسر موليه نتيجة لذلك جزءاً من سمعه... أذنه اليمنى؛ إشارة إلى جزء من سمعتها نتيجة أعمال القتل والتدمير التي قامت بها في سورية.

أما "زهيرة" الوطن.. فلا حول ولا قوة.. وقد بقيت فترة طويلة دون إنتاج حقيقي أو تقدم حقيقي.. حيث توقف عساف عن مضاجعتها مدة (12) عاماً. هذا لأن الاحتلال دنّسها.. ثم علم المجتمع "عساف" متأخراً أن لا فائدة من ذلك، بل إن ذلك يخدم أغراض المحتل، وهذا ما جاء على لسان الهواش في حديثه مع عساف مما جعله يستفيق ويرجع عن قراره ويعود إلى زوجته.. ولكن الخيانة والخسة من قبل بعضهم "الراضي" منعته من ذلك أي من ممارسة فعل الحياة إلى جانب فعل المقاومة المستمرة في شخص عساف هذه الخسة التي سوف تتواصل مع مطاوع الذي اختار حفيدة الراضي "زمرد" للزواج بها...

"زهيرة" لم ترض بما حدث لها، ولكنها تعايشت مع الأمر الواقع وحاولت تقبّل نتاج السفاح "افرنجية" التي كانت تحمل سمات متعددة فهي من أب فرنسي وأم عربية، وتحمل سمة أو بعض السمات العثمانية آنذاك. وهذا يدل عليه قول بعض نساء الثوار "مشايخ" عن "إفرنجية" عندما أهداها "الباشا" ليرة ذهبية علقتها في رقبتها.. "يا عيني.. يا عيني.. فرنسية وتلبس عثمانية!!" الرواية ص 103 ولم تقل مشايخ "ليرة عثمانية" بل قالت "عثمانية" لتترك الصفة مطلقة غير مقيدة.. فتُلمح إلى ما يريده الكاتب،

"فالتركيب" الغريب الناتج في سورية آنذاك وهي الخارجة حديثاً من الاحتلال العثماني، هو أنها عربية وتزوجت سفاحاً وعنوة واغتصاباً من فرنسا وما تزال تحمل بعض سمات المرحلة العثمانية السابقة التي تبدو هنا أو هناك.

تبقى "زهيرة" بحالة سلبية، تتلقى الفعل من الثائر "عساف" وتنتظره وتورد كلما مسها فعل عساف، فهي تحيا بفعل الثورة التي ستعيد إليها ألقها "المسترجلة مشايخ تصادف زهيرة بعد ساعات وهي تخطو في ساحة المضارب طلباً للماء. ضحكت الأرملة العجوز مشايخ وفي عينيها حبور (زهيرة مشرقة اليوم... في شي تغيّر الليلة أكيد يا زهيرة..) قالت لها ذلك وهي تحاول اعتراض سيرها كي تحصل منها على جواب يرضي فضولها. ويصدّق تنبؤاتها مع الأخريات. رمتها زهيرة بابتسامة وغضّتْ ببصرها عنها - انحرفت بشكل موارب وتابعت المسير الرواية ص 107

وزهيرة التي تمثل سورية.. التي تغيّرت بعد احتلال فرنسا لها.. وتبدلت في تركيبها لتصير "فرنجية" كان لابد أن تنتهي.. وهذا ما جعل الكاتب يوقف نبضها في الفصل التاسع ولم يبقها حاضرة، كما فعل نجيب محفوظ في شخصية الجبلاوي في "أولاد حارتنا" حيث ظل حياً على الرغم من تطاول الزمن به. إلا أن مؤلفنا فضّل أن تنتهي زهيرة "سورية القديمة" لأن وضعاً جديداً وتركيباً جديداً فرض ذاته ولم يؤثر ذلك في "عساف" "المجتمع" بل تأقلم مع التركيب الجديد أو حاول ذلك على الأقل، إلى أن قتلته يدُ الخسة والنذالة والخيانة "راضي" في إشارة إلى انمحاء آثار ذلك المجتمع المقاتل صاحب المبادئ بعيد خروج فرنسا "موليه" من الوطن، ليفسح المجال لتركيبة جديدة بدأت تطل برأسها. هي تركيبة "مطاوع" التي تشكل سفاحاً جديداً لزواج وطني جديد. ضرب عرض الحائط جلّ ما تواضع عليه مجتمع "عساف" و"الهواش" و"أبو عاصي" الثوار.

"مطاوع: يا شيخ هذه قضايا أكلها الزمن وراحت.. خلص ما عاد في فائدة من ذكرها.. عسّاف.. عساف.. من هذا عساف الزفت؟ وبعدين شو علاقة البنت بجدّها..؟". الرواية ص 122

هذا التركيب الجديد إفراز عجيب لا تسوّغه المقدمات. فالهواش ابن ثائر.. قاتل المحتلين وعانى معهم وعشق الأرض وهواش كتب الشعر وغنّى للحب والحياة والأرض، ورفض بقيمه أن يجامل الكذب والنفاق في تأبين "أبي فواز" أبي الوزير، بل خرج ناسياً عباءته غير قادر على سماع الكذب العاهر حول شخصية المؤبن. ولكنه والد "مطاوع" النبت

الشيطاني الذي سيطر على كل شيء "فرنجية ردّت بهدوء العاتب: (كنتِ مرت الهواش وصرتِ بقدرة قادر أم مطاوع.. بريك الموت مش أحسن يا زهر الهيل..؟" الرواية ص 62.

"شو مطاوع باين عليك طالع من قشورك اليوم! لكن الردَّ كان وعراً: ليش لا..؟ أنا صرت اليوم رئيس لجنة اتحاد الطلبة بالمدرسة، وبلاها هالقشور مش أحسن؟ وتهيأ لفرنجية أنها تشاهد حنشاً ينسلخ فعلاً. الرواية ص 24. وقول مطاوع واعداً خطيبته بأن يؤمن لها الأسئلة محلولة مؤكداً لها قدرته على تنفيذ أمور أكبر من تلك بكثير". الرواية ص 124.

هذا النبت الشيطاني، هو الذي سيسود ويسيطر.. فقد أشار مطاوع إلى أن كل شيء قد أصبح بيد هذه الفئة، وليس ثمة مكان لغيرهم..

يطرح الكاتب الكثير من الأسئلة المؤرقة، ويثير الكثير من القضايا عبر الرواية، لماذا وصلنا إلى تركيب "مطاوع والليلاب وأبو فواز.. وقائد حملة النبش والهبش" وسواهم ممن هم على هذه الشاكلة؟.

"ليش ونحنا عمندفع ثمن هزيمتين؟ لا كلها حياتنا صارت هزائم مدربين بلا رحمة، والعسكري مزاجي، كنّا نتحملهم يدوسوا فوق ظهورنا من أجل الحصول على خمس وعشرين علامة زيادة. كنا نتحمل ونسكت. من أسبوعين مات شاب وثلاث بنات فتوة بحادث سير عند رجوعهم إلى المعسكر، تحت أي شعار هذا النزف يا ربي؟ الرواية ص 129.

(أنت ابن الهواش، والهواش فقير كما تعلم، وأنت من أين لك كل هذا؟ مزرعة في الصّبورة، بيت في حي المالكي، أسهم في شركة لصناعة العلكة، ثلاث سيارات براد على خط الخليج، وأكيد عندك أرصدة لم تبح لنا بها..؟) الرواية ص 130.

"يا فرنجية في سؤال واحد مزعّلني وفالقني وهوِّ: ليس مستحمرين الناس.؟" الرواية 170.

يمكن تقرأ الوقوف في هذه الرواية عند أمور كثيرة. ففي رواية تنوس بين المتخيل الفني بنجاح واضح، وبين الواقع.. والتوثيق أحياناً وتتناول المسكوت عنه فتعود بشكل ناجح إلى فترة الثورة وذلك الألق المتوهج الذي عاشته سورية على الرغم من ظروف الاحتلال القاسية آنذاك عن ذلك التعايش الجميل المتناغم بالرغم من شظف العيش، وتحاول أن تؤرخ بشكل فني للثورة السورية الكبرى.. ثم ترسم صورة الحاضر.. وتترك للمتلقي المقارنة وإثارة الأسئلة المهمة والملحة.. وتميل إلى سوداوية واضحة حيث: لا أفق

أبداً والمصير هو السقوط في الهاوية والسقوط على "القفا" كما هي حال "سمير" الذي لا يسوغ انتحاره إلا البعد الرمزي، والرؤية السوداوية للكاتب، فمثل هذا الواقع سيدفع إلى الإحباط.. وسيصل بالإنسان إلى الموت.. الموت الفيزيائي انتحاراً ـ أو الموت المعنوي تهميشاً وهروباً من الواقع.

يلفت النظر، أن الرواية على الرغم من أنها تقوم على البعد الرمزي الأكثر حضوراً، إلا أنها تُقرأ بأحداثها وتمتع المتلقي بهذه الأحداث: وتعيش شخصياتها واقعية أحداثها وتمتع المتلقي بهذه الأحداث: وتعيش شخصياتها واقعية أحداثها إلى حد بعيد متسقة مع الواقع الفني للرواية.. فليست شخصيات الرواية متحجرة على بعدها الرمزي، فتفقد إنسانيتها، وتمسي مجرّد أفكار تتحرك خدمة لهدف الراوي. بل تتجاوز هذا البعد لتصير شخصيات من لحم ودم. تجوع وتغار وتحسد.. وتمرح وتحب ـ وتمارس حياة طبيعية. ولكنها تحافظ دائماً على سيروة الفكرة التي وضعت لتخدمها.. ويزيّن الرواية اختلاط الواقعي بالمتخيّل من الشخصيات، فهناك شخصيات حقيقية. يوردها الكاتب بأسمائها الحقيقية، فقائد الثورة "سلطان الأطرش والدكتور عبد الرحمن الشهبندر الذي التحق بالثورة في الجنوب وصار طبيب الثورة ومستشار قائدها، والأمير عادل أرسلان.. وغيرهم من الشخصيات الواقعية التي أسهمت بالثورة وأبلت حسناً فيها.. إضافة إلى شخصيات متخيلة كثيرة، منها الهواش وفرنجية، وزهيرة، وعساف ومشايخ وزليخة ومطاوع واللبلاب وقائد حملة النبش والهبش.. وغيرها.. وكلها شخصيات حية تتحرك في فضاء الرواية حية متفاعلة. تسهم في تقدّم أحداث الرواية، ووضع لبنة في بنائها الحكائي الجميل وتسهم في كشف المسكوت عنه، ويُحمد للكاتب أنه أبقى الشخصيات في إطارها الإنساني الواقعي.. عدا شخصية "عساف" التي أعطاها بعض الأبعاد البطولية، لأنها تشكل معادلاً موضوعياً للمجتمع السوري كله وليست مجرد بطل فقط. مما دفعه لمنحه بعض الصفات الاستثنائية كالصبر، والجلد والقوة، والجرأة والشجاعة، والتحلي بالقيم العربية الأصيلة.

وقد تشكل شخصية سمير بن رحيل بعداً رمزياً يومئ إلى التركيب الهش الذي أفرزته المرحلة الجديدة إضافة إلى تركيبة "مطاوع" الطاغية على معظم المرحلة.. وهذا ما جعل الكاتب ينهي حياة سمير.. لأنه ليس نداً في معادلة الصراع مع تركيبة "مطاوع واللبلاب.." ولا شك بأن هذا الموقف الذي اتخذه الكاتب هروبي.. ولكنه واقعي في الوقت ذاته ويؤشر إلى الإحباطات المتوالية التي

أفرزت نموذج "سمير" البديل لنموذج "سالم" الذي لم يستمر بل لم يستطع الاستمرار في ظل صعود نموذج "مطاوع والبلاب".

استخدم الكاتب فنيات عديدة في بناء الرواية، يمكن الإشارة إليها، فقد استعمل طريقة الراوي الواحد المسيطر العارف بكل الدقائق، مع إتاحة الفرصة للشخصيات لتتصرف وفق هواها: بما لا يتناقض مع رؤيا الكاتب. واستخدم طريقة خلط الأزمنة ببراعة مربكة للمتلقي أحياناً، ولكنها لا تصل به إلى حالة الإبهام والضياع، بل تحفزه على الاستمرار، وتزيد من حمى التشويق لديه.

ذلك التلاعب بالأزمنة، وخلطها العجيب يذكر "بماركيز" في "خريف البطريرك" و"قصة موت معلن" و"مئة عام من العزلة".

بينما تعيدك الرواية في معالجتها مشكلة صدام الشرق مع الغرب وآثار ذلك على الناس والمفاهيم الاجتماعية إلى رواية "الطيب الصالح" "موسم الهجرة إلى الشمال" وتلفت نظر المتلقي تلك التساوقات بين الروايتين، في الأجواء.. والشخصيات.. فشخصية "سمير" تعيد إلى ذهن المتلقي شخصية مصطفى، وشخصية "مشايخ وزليخة" تذكران بشخصية "بنت مجدوب..." حتى الأجواء الحميمية الكثيرة في الرواية تتشابه مع مثيلاتها في "موسم الهجرة إلى الشمال.."

لم تتم تقنية الحكي في هذه الرواية على أسلوب السرد المتواتر المطرد بل استفاد الكاتب من أسلوب السينما كثيراً.. حيث يكثر من تقطيع الحدث، والاسترجاع.. والاستباق والخطف وخلط الأزمنة مما حقق للرواية التشويق والجذب فنجحت في ذلك نجاحاً ملفتاً. اعتمدت لغتها على البساطة والتلقائية، فالشخصيات تتحدث بعفوية مبرمجة ومسيطر عليها من المؤلف، بحيث لا تظهر هذه السيطرة- قاتلة للتلقائية التي تنطق بها شخصيات الرواية.

"يا بنت الحلال..

مدت فرنجية كفها بوجه الهواش وأشعرته بضرورة التوقف وقالت: ـ (لا.. لا.. وقف.. أنا مش بنت حلال..) الرواية ص 60.

وتميل لغة الرواية في مقاطع كثيرة نحو الشعرية.. مما يجعلها مأنوسة أكثر "الليل صخرة مترامية فاجرة عصيّة، ولدى زهيرة إحساس بأن جدران غرفتها البازلتية السميكة تزحف إلى الداخل.. ص13.. الليل صهوة جواد مشاكس، الليل امرأة مشحونة بالرغبة.. هكذا كان عسّاف الليل بذاته. غامضاً، عميقاً، مخيفاً، كبيراً، ومجهولاً، حنوناً رطباً.." الرواية ص 38.

تصطنع الرواية فنيات جميلة.. حيث يخلط الكاتب بين الفصحى والعامية، ولا يفوته إدخال الكثير من المأثورات الشعبية الشعرية والغنائية مما يزيد من التصاق الرواية بالمحلية ويمنحها قيمة جمالية إضافية. ويوظف لمحات الحب الشبقة لتكون فعل حياة ضمن هذا الوحل الذي يأكل كل أمل بالحركة، فيبعثه الفعل الجنسي الشبق، بكل حيويته واندفاعه وشبقيته..

إنها رواية من بين أفضل الروايات التي عالجت فكرة الصدام ما بين الغرب والشرق وعالجت فكرة المسكوت عنه الجنس ببعده الرمزي والسياسي من خلال إقامة مقارنة في ذهن المتلقي بين وضعين ما يزالان حاضرين في الذهن وضع الثورة السورية الكبرى والوضع الراهن، وقضية الثورة السورية الكبرى والواقع المعيش بكل ما فيه من سلبيات ـ وربما إيجابيات.. رواية جريئة تتنازل عن المبالغة وتحرص على الموضوعية الفنية بقدر كبير رواية جديرة بتكريس صاحبها بين الروائيين المعاصرين في سورية. فجميل شقير في تجربته الروائية الثانية يبدو متقدماً على ذاته بعد تجربته الأولى "الرقص على أسوار بابل، وما شابها من اختلاط مع عنصر "الاتوبيوغرافي" مما تخلص الكثير منه نهائياً في تجربته الثانية "التجديف في الوحل".

تحوُّلات القصّة القصيرة جدّاً من الميكروقصّة إلى النانوقصّة

أ. سيدي مُحمَّد بن مالك

أستاذ النقد المعاصر المركز الجامعي مغنية – الجزائر

الإيجاز، والإخفاء، والتّكثيف، والمفارَقة، والتّعالُق الأجناسي والموضوعاتي، والسّردية، والعجائبيّة، والواقعيّة، والنّهاية، تلك هي أهمّ الخصائص الجوهريّة التي تسِم القصّة القصيرة جدّاً وتمنحها فرادة واستقلاليّة عن الأنواع السّردية الأخرى. غير أنّ الذي يميِّز، حقّاً، القصّة القصيرة جدّاً، شكليّاً على الأقلّ، عن تلك الأنواع، مثل الحكاية والقصّة والرّواية، هو الإيجاز الذي ينهض بوظيفة المهيْمِنة، بوصفها طريقة (Un procédé) رئيسة تغلب على هذا الضّرب من الكتابة القصصيّة، وهي مُهيْمِنة بنيويّة لا يختلف فيها اثنان، لأنّها تُقاس بعدد الكلمات والجمل والسّطور التي يتألّف منها النّص، بخلاف بعض الخصائص الأخرى التي قد تكون مثار اختلاف وسجال بين كتّاب القصّة القصيرة جداً ونقّادها، ومحلّ تأمُّل وتأويل من لدن القارئ الذي يُعَدُّ تجاوُبه مع النّص عاملاً حاسِماً في استجلاء غير المقول والمسكوت عنه.

ومع ذلك، لم يكن مفهومُ الإيجاز نفسُه، في بدايات الاشتغال الإبداعي، مُحدَّداً، حيث لم ينصرف الكتّاب إلى تقييد تدبيجهم للقصّة القصيرة جدّاً بعدد معيَّن من الكلمات؛ فقد ألّف الكاتب الغواتيمالي أوغستو مونتيروسو (Augusto Monterroso)، الذي يكاد يُجمِع أغلب الدّارسين في الغرب والشّرق على أنّه رائد القصّة القصيرة جدّاً، قصّته الشّهيرة في سبع كلمات (باللّغة الإسبانيّة)، وهي قصّة "الديناصور": «حين استيقظ، كان الديناصور ما يزال هناك»(1)، وكتب آخرون نصوصهم في أقلّ أو أكثر من ذلك، مثل قصّة "القطار السّريع" للكاتب الإسباني بيري كالدارس (Père Calders): «لم يشأ أحد أن يُخبره بموعد وصول القطار. رأوْه ينوء بحمْل الحقائب؛ فألْهم أن يشرحوا له بأنّه لم تكن هناك

أبـــداً ســـــكّةُ حديـــد، ولا محطّـــــةُ قطارات»(2).

لقـد كـان قصـارى جهـد كـتّـاب القصّـة القصيرة جداً التّعبير عن رؤيتهم للحيـاة والعـالَم والوجـود، والإعـراب عـن مـوقفهم ممّـا يحـدث حـولهم مـن وقـائع وظـواهر قـد لا يلتفـت إليهـا سـواهم مـن النّـاس؛ فاختلفـت، مـن ثـمّ، أسـاليبهم في ترجمة رؤيتهم تلك وموقفهم ذاك، حيـث جنح كـتّاب أمريكا اللّاتينية إلى إلباس الموروث القصصي لَبوساً سردياً جديداً أو إجــراء نصوصـــهم القصصـــيّة مجـــرى الحكايـــات والأســـاطير والغرائـــب؛ فاتّســـمت تلـــك النّصـــوص، لطبيعتهـــا العجائبيّـــة، بخاصـــيّة التّلمـــيح بـــدل التّصريح، وميزة الموارَبة عِوَض الوضوح، ذلك أنّ معظم ما سطَرته أناملهم كان بـدافع الاضـطهاد السّياسـي والحرمـان الاجتمـاعي. بينمـا آثـر كـتّـاب القصّـة القصـيرة جـداً الغربيّـون تصـوير رتابـة الحياة اليوميّة وتفاهة تفاصيلها؛ فكانت نصوصهم أدنى إلى الواقعيّة المبتذَلة منها إلى الواقعيّـــة السّـــحرية، وأقـــرَب إلى المكاشَفة منها إلى المداهَنة، وأميَل إلى الإفصاح عن خلجات صدورهم ونزعتهم الإنســانيّة المتواريـــة خلـــف الكلمـــات والجمل والسّطور.

لـــذلك، طغـــت السّـــردية (La narrativité)، باعتبارهـا مـا يمـنح النّص السّردي مظهره الحكـائي، علـى قصـص أمريكـا اللّاتينيـة القصيرة جدّا، حيث يلمس القارئ و / أو الدّارس ركونَ تلك القصـص، عامّـة، وعلـى الـرّغم مـن أنّهـا مُوجَزة ومُكثَّفة، إلى بنية سرديّة تنهض علـى تضـافُر الحـالات أو الوضـعيّات والأفعـال أو التّحوُّلات، وهـو مـا يستدعي حضور مقام سرديّ يضطلع بإنتاج وقائع القصّة وأحداثها عبر الحكي. مثال ذلك قصّـة "صـدى" للكاتـب الأوروغوايـاني إدواردو غاليانو (Eduardo Galeano): «في الأزمنة القديمة، عرفت الحورية "صدى" كيـف تـتكلّم، ونطقـت نطقـاً بلـغ مـن السّـمو حـدّاً أنّ كلماتهـا بـدت جديـدة دائمـاً، لم يتفـوّه بهـا أحـد مـن قبـلُ أبـداً. ولكـــنّ الإلهـــة "هـــيرا"، زوجـــة "زوس" الشّـرعية، لعنتهـا أثنـاء نوبـة مـن نوبـات غيرتها. وعانت "صدى" من أسوأ عقاب: حرمانهـا مـن صـوتها. ومنـذ ذلـك الـزّمن، وهي غير قادرة على الكلام، لا تستطيع سوى تكرار ما تسمع. تلك اللّعنة تبدو، في هذه الأيّام، فضيلة من الفضائل»(3).

تتأسّـس هـذه القصّـة، فضـلاً عـن نزعتها السّحرية واتّكائها على المفارَقة وانصـرافها إلى المـداراة، علـى بعـض المكوِّنـــات السّـــردية الـــتي تســـهِم في تشـكيل الحكايـة، مـن زمـن وإن لم يكـن محـدَّداً (Achronie)، وشخصـيّات تحمـل أسمـاء تخييليّـة بعضـها أسـطوريّ وبعضها الآخر من اصطناع القاصّ، حيث تضطرب إحدى تلك الشّخصيات، وهـي

"صدى"، بين طورين اثنين يتّصفان بالاستقرار، الذي تختلف طبيعته هنا وهناك؛ فهو، في الطّور الأوّل، مقترن بامتلاك البطلة الضّحية للكلام، وهو، في الطّور الثّاني، مرتبط بافتقارها إليه، وبين الطّورين، تقوم "هيرا"، وهي البطلة المضادة والمعتدية، بفعل تحويلي يولّد ضرباً من الاختلال الذي يتوسّط الوضعيّتين الابتدائيّة والنّهائية. ثمّ إنّ هذه الحكاية (L'histoire)، التي تمثّل نواة القصّة القصيرة جدّاً، ينتجها راوٍ غائب، يسرد الأخبار سرداً موضوعياً؛ فتجري القصّة، من ثمّ، مجرى الحكاية (Le conte)، من حيث تسلسلُ أخبارها، وإيرادُها على لسان الرّاوي العليم، ومراوَحتُها بين المعقول واللّامعقول.

وعلى العكس من ذلك، تميل القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً إلى مخاطبَة القارئ و / أو المرويّ له، عبر محكيّ الأفكار، أو المحكيّ النّفسي، ذلك الذي يرتكز إلى «وظيفته الوجدانيّة أكثر من بنيته السّردية»(4)؛ فإذا كانت الحكاية القاسمَ المشترَكَ بين القصّة القصيرة جدّاً في أمريكا اللّاتينية والقصّة القصيرة جدّاً في الغرب، فإنّ الخطاب المتضمّن لتلك الحكاية يختلف في القصّتيْن؛ فهو، في الأولى، خطاب سرديّ محوره الحكاية ذاتها، وهو، في الثّانية، خطاب سرديّ موضوعه انعكاس الحكاية في نفس كاتبها و / أو راويها ونفوس شخصيّاتها وأثر ذلك في القارئ. وهو ما لا يعني أنّ القصّة القصيرة جدّاً في أمريكا اللّاتينية، القائمة على السّردية، لا تهتمّ لوجدان مؤلّفيها و / أو كائناتها الورقيّة ولا تثير عاطفة القارئ، وأنّ القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً تتّخذ الحكاية مطيّة لإبراز ظلال تلك العاطفة وارتداداتها. كما لا يعني ذلك أنّ القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً تسرد الحياة الدّاخلية للشّخصيات على لسان الشّخصيات نفسها، وهو ما قد يقتضيه محكيّ الأفكار أو المحكيّ النّفسي، وأنّ القصّة القصيرة جدّاً في أمريكا اللّاتينية لا تلوذ بهذا المحكيّ في نصوصها مطلقاً.

إنّ الاختلاف بين القصّتيْن، وبغضّ النّظر عن الحكاية المسرودة إن كانت تنحو نحواً عجائبياً أو تنزع نزوعاً واقعياً وموضوعة النّص إن كانت موضوعة مؤدلَجة أو موضوعة تتّصل بالحياة اليوميّة وأسلوب القصّ إن كان قصّاً موضوعياً خارجياً أو قصّاً ذاتياً استبطانياً، يجد معناه في مفهوم المهيْمِنة؛ فالذي يغلب على القصّة القصيرة جدّاً في أمريكا اللّاتينية هو محكيّ الأحداث، والذي يغلب على القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً هو محكيّ الأفكار أو المحكيّ النّفسي. وهو ما يفضي، بلا ريب، إلى رجحان كفّة السّردية في القصّة الأولى، ورجحان كفّة العاطفة في القصّة الثّانية.

ومـن ثـمّ، تتميّـز القصّـة الغربيّـة القصيرة جداً، لطبيعتها الوجدانيّة، عن القصّـة القصـيرة جـداً في أمريكـا اللّاتينية، لصبغتها الحكائيّة، أكثر، بتقديم غير المكتوب على المكتوب، وغير المرويّ على المرويّ، وغير المقول على المقـول، والضّـمني علـى الصّـريح، والمسكوت عنه على المفصَح عنه. الأمر الـذي يحثّ قارئ هـذه القصّة على بذل مزيدٍ من الجهد من أجل استشفاف المعنى الثّاوي في الكلمات والجمل والسّطور، بل على تخيُّل حكاية القصّة التي يتمّ إيرادها في شـكل ومضـة أو ذكـرى خاطفـة، لاسـيّما مـع انصـراف القصّـة الغربيّة القصيرة جداً، أكثر فأكثر، إلى الإفـراط في الإيجـاز والإسـراف في الإخفاء (L'ellipse)، ودنوّهـا، من حيث الشّـكلُ، وبتـأثيرٍ مـن وسـائط التّواصُل الاجتمـاعي الرّقميـة مثـل تـويتر الـذي أضحى دعامةً يمارِس فيها المغرِّدون، أو بعضهم على الأقلّ، الكتابة الأدبيّة، في سياق ما اصطلح عليه بأدبِ تويتر (La twittérature)، مـن النّصـوص السّـردية المعنِة في الإيجاز، تلك التي أصبح يطلَق عليهـا مصـطلح النانوقصّـة (La nanonouvelle)، واقترابهـا، مـن حيـث المضمونُ، من الخـاطرة، كقـول الـرّاوي في إحـدى القصـص الموسـومة "هـي"، وعددها إحدى عشرة نانوقصّة، للكاتب الكَنَـدي الكيبيكـي لـورون برتيـوم (Laurent Berthiaume): «كانت تمشي ببُطْء. ببُطْء شديد. ببُطْء شديد للغاية... لن تصِل أبداً»(5).

إنّ خطاب هذه القصّة القصيرة جداً لا يختلف، كثيراً، عن الخطاب العادي، من حيث إنّه كلامٌ غير متخيَّل يكاد يطابق العالَم الموضوعي المنقول؛ إذ يفتقر إلى جـوهر الحكايـة وهـو السّـردية، ويحذو فيه مقامُ الرّاوي حذوَ مقامِ المتلفّظ في التّخاطُب اليومي. ولولا تلك الإشارة الأجناسيّة، بتعبير جيرار جينيت (Gérard Genette)، أو الإشارة الشّكلية، كما نـزعم، الـتي تحيـل إلى الشّـكل الأدبـي الذي ينتسب إليه النّص، وهو النانوقصّة، وارتبـاط اسـم مؤلّفـه بهـذا الضّـرب مـن الكتابـة السّـردية، لمـا أمكننـا تمييـز القصّـة عـن القـول المتـداوَل، حتّـى إنّ النّهاية، الـتي ينبغـي لهـا أن تـوحيَ بشـيء من المفارَقة، بدت مألوفة جداً، وكأنّها نهاية كلام معهود يلقيه المتلفّظ على مسمَع المتلفَّظ له، حيث من الطّبيعي أن يكـون التّخلُّـف عـن الرّكـب أو عـدم اللّحـاق بـه البتّـة مـآل كلّ من يتثاقل في السّيْر تثاقُلاً كبيراً.

ولكـنْ، لأنّنـا نـدرك، بوصـفنا مـتلقّين يمتلكـون معرفـة مسـبقة بنـوع النّص ومُنشِئه، أنّ الأمـر يتعلّق بالقصّـة القصيرة جداً، فإنّنا مهيَّئون، أو ينبغي لنا أن نتهيّـأ، لأداء دور القـارئ النّمـوذجي، كمـا يقـول أمبرطـو إيكـو (Umberto Eco)، أثنـاء اسـتقبال هـذا الـنّص الـذي

يضطرب، مثل كلّ نصّ قصصي قصير جدّاً، بين الظّاهر والباطن، وبين الجليّ والخفيّ، وبين المعلَن والمضمَر؛ فننصرف إلى عدِّه من النّصوص التي تُعنى، بالنّظر إلى مجموع القصص التي دبّجها لورون برتيوم سواء أكانت ميكروقصّة (Micronouvelle) أم نانوقصّة، بتفاصيل الحياة اليوميّة التي تبدو، لأوّل وهلة، تافهة لا قيمة لها، ولكنّها تحمل في طيّاتها مغزى عميقاً لمن ألقى السّمع وراح يُعمِل الفكر في ما وراء أغشية الظّاهر. إنّها نصوص تروي حكايات أولئك الذين أنهكهم السّعي في طلب حاجة من الحوائج، ماديّة أكانت أم معنويّة، وألم الحياة الذي يفضي إليه ذلك السّعي. ولنا أن نتصوّر، استكمالاً لما سكت عنه النّص وتتمّةً لما تغافَل عن ذكره، طبيعة ذلك الجهد المبذول، وماهية تلك الحاجة المنشودة، وانعكاس ذلك كلّه في وجدان الأشخاص (الكتّاب أنفسهم أو البشر عامّة) / الشّخصيات وهي تواجه الحياة وألمها، ووجدان القارئ وهو يدأب على تمثُّل حكاية أو حكايات تلك المواجَهة المفترَضة.

وهنا، ينبغي أن نشير إلى أنّ السّمة العاطفيّة للقصّة القصيرة جدّاً ترتبط، ارتباطاً حثيثاً، بمهيْمِنة الإيجاز؛ إذ كلّما انصرف النّص إلى الاختصار الشّديد، كان أنأى عن السّردية، ومَدعاةً لتجلّي العواطف وانكشاف الأحاسيس المصاحِبة لما يشبه الحكاية الكائنة أو الممكِنة والنّهاية غير المتوقّعة الرّاكِنة إلى المفارَقة، مثل قول الرّاوي في قصّة "مأوى" للكاتب الجزائري زين الدّين بومرزوق: «ازدان فراشه بتوءم فضاق بيته»(6). ثمّ إنّ الاشتغال على الإيجاز قد تلبّس، في نصوص الكتّاب الغربيّين تحديداً، بوعي نقديّ اختبر التّقعيد لتلك المهيْمِنة من حيث محاوَلةُ تحديد الكلمات والجمل والسّطور، على الرّغم من أنّ ضبط حجم القصّة القصيرة جدّاً يظلّ تقريبياً. لقد شهدت القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً، في حدود علمنا، ثلاث محاوَلات لتحديد حجم متْنها السّردي، وهي:

1 – القصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة:

يمثّل هذه المحاوَلة الكاتب الفرنسيّ فيليكس فينيون (Félix Fénéon) الذي مضى يوفّق، في قصصه المنشورة في صحيفة "الصّباح" (Le matin) التي كان يعمل فيها، بين الخطاب الصّحفي والخطاب الأدبي، ذلك أنّ أصل النّصوص القصيرة جدّاً التي اهتدى إلى تأليفها مرتبط بالأخبار (Les faits divers) التي عادةً ما تنشَر في الصّحف والجرائد، وهي أخبار تتّصف بالعنف والقسوة، شأن بعض الأخبار التي تتناهى إلى علمنا كلّ يوم، والتي يتعذّر علينا التّكهُّن بها وبمقدار بشاعتها. مثال ذلك قول الكاتب في هذه القصّة – الخبر: «السّيدة

فورنييه، والسّيد فوازان، والسّيد سيبتويل شنقوا أنفسهم: وهن عصبي، وسرطان، وبطالة»(7). وعلى الرّغم من استفزاز مثل هذه القصص - الأخبار لمشاعر القارئ وعواطفه، إلّا أنّ فيليكس فينيون قد كتبها مجرّدةً من كلّ إحساس(8)، لكونها، ربّما، متداوَلة بين النّاس - القرّاء ومألوفة عندهم إلى حدّ الابتذال. وتشير كريستينا ألفاريز (Cristina Álvares)، في سياق حديثها عن القصّة ذاتِ السّطور الثّلاثة، إلى أنّ الكاتبيْن الفرنسيّيْن جون - نُوال بلان (Jean-Noël Blanc) وجون - لويس بايلي (Jean-Louis Bailly) قد همّا بإحياء هذا الشّكل من القصّة القصيرة جدّاً الذي ألّفه فيليكس فينيون في سنة 1906، بل إنّ جون - نُوال بلان قد انصرف إلى إضافة سطر رابع إلى متْن هذا الشّكل القصصيّ الشّديد الإيجاز.

2 - **الميكروقصّة:** يقترح لورون برتيوم، في مقاله "الميكروقصّة" الذي كتبه سنة 2006، تحديد حجم القصّة القصيرة جدّاً بمئة كلمة أو أقلّ. وإذا كانتِ الميكروقصّة والقصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة تشتركان، معاً، في أنّهما تهتمّان بتفاصيل الحياة اليوميّة في الفضاء الحضَري، فإنّ قصص لورون برتيوم وأشباهها تتميّز، لطبيعتها التّخييلية وأسلوبها الأدبيّ الصِّرف، عن قصص فيليكس فينيون ونظائرها، لارتباطها بالأخبار الحقيقيّة وأسلوبها الهجين الجامع بين الكتابة الصّحفية والكتابة الأدبيّة، بسمتها الوجدانيّة، ما يجعلها أكثر تلطُّفاً في سرد الخبر الصّادم والمبتذل؛ ففي النّهاية، وحسب لورون برتيوم، «لا يهمّ مقدار الكلمات في الميكروقصّة، بل تناغُم المعنى والعاطفة اللّذيْن تنقلهما تلك الكلمات»(9). وكمثال على الميكروقصّة، نورد هذا النّص لجانين لالوند (Jeannine Lalonde)؛ عضو جماعة (Les oxymorons)(10) التي ينتمي إليها لورون برتيوم كذلك، بعنوان "بيضاء": «تُعيرُ، عن طيب خاطر، سيّارتها لوالديْها وأصدقائها، بل تستبدل الدّراجة بأحذية المشي. غالباً ما تطلب، بلطف، معلوماتٍ في وسائل النّقل العامّ، وتكثّف من توخّي الحذر في كلّ مكان. يوصِل السّوق الكبير طلباتها بانتظام. لم تعد تشاهِد التّلفاز أو تتصفّح الإنترنت، ولكنّها بدلاً من ذلك تستمع إلى الرّاديو. تتجنّب الزّحام والتّدافُع. تباطُؤ الأمور، مثل تباطُؤ أمورها، يبدو أنّه يناسبها. ليس الأمر أنّها تتقدّم في السّن: إنّها تمشي، الآن، بعصا... بيضاء»(11).

3 - **النانوقصّة:** يبدو أنّ محاوَلات تحديد حجم القصّة القصيرة جدّاً أضحت اختصاصاً فرانكفونياً؛ فبعد محاوَلة

الكاتب الفرنسيّ فيليكس فينيون بخصوص القصّة ذاتِ السّطور الثّلاثة، ومحاوَلة الكاتب الكَنَدي الكيبيكي لورون برتيوم بخصوص الميكروقصّة، يطالِعنا هذا الكاتب الأخير بمعيّة كاتبة كَنَدية كيبيكية أخرى، وهي دانيال شالتون (Danielle Shelton)، بمحاوَلة التّقعيد لشكل قصصيّ جديد شديد الإيجاز، هو النانوقصّة الذي كنّا قد ضربنا له مثالاً في مقام سابق؛ فبينما تبني القصّةُ ذاتُ السّطور الثّلاثة والميكروقصّة على الحكاية، سواء اتّسمت بالواقعيّة الفجّة أو الواقعيّة المشفوعة بالعاطفة، يوحي متْن النانوقصّة بوجود تلك الحكاية على سبيل الافتراض الذي تحفّزه القراءة العميقة والتّأمُّلية التي تسبر أغوار النّص وتستقصي معناه القابع في تضاعيف المكتوب والمرويّ والمقول. ومع ذلك، فإنّ هذا الشّكل القصصي القصير جدّاً يشارِك الميكروقصّة النّهاية نفسها. إنّه «نثر شديد الإيجاز، ومكتفٍ بذاته؛ فإذا كانت الميكروقصّة، حسب لورون برتيوم، تستغني بمئة كلمة أو أقلّ، فإنّ النانوقصّة تتكشّف عبر جملتين أو ثلاث جمل فقط، استهلال واختتام، ودون أيّ توسُّع غالباً. وتمنح القارئ الحريّة الكاملة لتخيُّل الحكاية. وتضيف دانيال شالتون أنّ النانوقصّة بالنّسبة للجنس الرّوائي هي بمنزلة الهايكو بالنّسبة للشّعر، وأنّها [بوصفها جنساً] تصنع الصّورة آنياً. ومثلما هي الحال مع الميكروقصّة، يفترَض أن تكون النّهاية مأساويّة، ولطيفة، ومرِحة، وحتّى سخيفة»(12).

تلك هي المحاوَلات النّقدية، الواعيّة بالفرادة الشّعرية والثّقافية لهذا النّوع السّردي الأدبي، التي راحت تؤسِّس لمفهوم الإيجاز بوصفه جوهر القصّة القصيرة جدّاً، حتّى لتغدو عمليّة تحديد كلمات النّص وجمله وسطوره إكراهاً لكتّاب هذا النّوع من الكتابة السّردية، شبيهاً بإكراه أدبِ تويتر. ويقابِل هذا الإكراه القائم على صعيد إبداع القصّة القصيرة جدّاً إكراه مماثِل على مستوى التّنظير؛ إذ كلّما اهتدى الكتّاب والنّقاد، في الضّفة الأخرى، إلى شكل جديد، يحرّكهم في ذلك هاجس الإيجاز، حار الباحث العربي في وضع المقابِلات المصطلحيّة لهذه الأشكال؛ ففضلاً عن المصطلحات الإسبانوفونية والفرانكفونية والأنجلوفونية الكثيرة التي عرفتها القصّة القصيرة جدّاً منذ ظهورها، والتي تستدعي تقليب النّظر في دوالها وتصوُّراتها بغية اصطناع ما يكافِئها في اللّغة – الهدف؛ أيْ اللّغة العربيّة، مراعاةً للصّور والمفاهيم التي ارتضاها مبتكروها في اللّغة – المصدر؛ أيْ اللّغة الإسبانيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة، فإنّ هذه الأشكال الثّلاثة

المرتبطة بهيْمنة الإيجاز، لاسيّما الميكروقصّة والنانوقصّة، تفرض على الباحث العربي ضرورة اختيار مقابل مصطلحي عربي واحد يناسب المصطلح الأجنبي، للتّمييز بين النّوع السّردي، وهو القصّة القصيرة جداً، والأشكال السّردية المنضوية إليه، وهي القصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة والميكروقصّة والنانوقصّة؛ فقد وجدنا بعض الباحثين العرب يترجمون المصطلحات المتعدّدة والأشكال المختلفة لهذا المحكيّ القصير جداً إلى مصطلح واحد، وهو القصّة القصيرة جداً. وهو ما جعلنا نتروّى في ترجمة المصطلحيْن المكثّفيْن (La micronouvelle) و(La nanonouvelle)، دفعاً لالتباس المصطلح وغموضه؛ فآثرنا مكافِئاً يؤلّف بين اقتراض مصطلحيْ (Micro) و(Nano) وترجمة مصطلح (Nouvelle).

الهوامش:

1ـ أوغستو مونتيروسو: «الأعمال الكاملة وقصصٌ أخرى»، ترجمة: نهى أبو عرقوب، مُراجَعة: أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثّقافة، أبو ظبي (الإمارات العربيّة المتّحدة)، ط. 1، 2013، ص 83.

2ـ «مُختارات من القصّة الإسبانو – لاتينيّة القصيرة جداً»، إعداد واختيار وتقديم: عبد القادر شريف بموسى، دار أجنحة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط. 1، 2017، ص 129.

3ـ المصدر نفسه، ص 74، 75.

4-Gérard – Denis Farcy : «Lexique de la critique», PUF, Paris, 1991, p 79.

5-Laurent Berthiaume : «Elle», in «Brèves littéraires», Numéro 83, 2011. P 95.

6ـ زين الدّين بومرزوق: «قلبٌ.. مختلّ عقلياً»، منشورات الوطن اليوم، سطيف (الجزائر)، د. ط، 2017، ص 50.

7-Cristina Álvares : «Nouveaux genres littéraires urbains en français ; micronouvelles et nouvelles en trois lignes». Cet article a été produit dans le cadre du projet PTDC/CLE-LLI/103972/2008 Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas, financé par la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

8ـ المرجع نفسه.

9-Laurent Berthiaume : «La micronouvelle», in «Brèves littéraires», Numéro 74, 2006, p 97.

10ـ تضمّ هذه الجماعة عدداً من الكتّاب الكَنَديين من كيبيك، وعلى رأسهم لورون برتيوم، وتشتهر باهتمامها الكبير بتأليف الميكروقصّة، حيث أفرَدت لهذا الشّكل القصصي القصير جداً كتاباً مُشترَكاً موسوماً "مئة وإحدى عشرة ميكروقصّة".

11-Jeannine Lalonde : «Blanche», in «Brèves littéraires», Numéro 79, 2009. P 70.

12- «Brèves littéraires», Numéro82 , 2011. P 69.

ذاكرة الوجع.. قراءة في رواية رجل المرايا المهشمة

د. ربيع عبد العزيز

أستاذ النقد الأدبي، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم



لعل أول ما نلاحظه، في هذه الرواية، هو عتبة العنوان؛ فالتركيب اللغوي للعنوان: "رجل المرايا المهشمة" إما أن يكون جملة الخبر للمبتدأ المحذوف، وإما أن يكون مبتدأ بلا خبر، وسواء أكان المحذوف مبتدأ أم خبراً، فإن الحذف يستثير عقل المتلقي ويبعثه على تقدير المحذوف ليسد الثغرة التي تركها الحذف. كما أن إضافة الرجل إلى المرايا، ونعت المرايا بكونها مهشمة، يمنحان المتلقي إحساساً بالخوف والغواية؛ الخوف من رجل مضاف إلى مرايا مهشمة لن تعكس إلا صورة نفس خائرة، ممزقة، مرتجفة الأوصال. والخوف- أيضاً- على الرجل نفسه من آلام الجراح التي تباغته متى رأى صورته في تلك المرايا.

بل إن "المرايا" بوصفها دالاً مجموعاً، يحمل إدانة مضمرة لشخصيات عديدة لا بد أنها تحيط بهذا الرجل، ويرى صورته في عيونهم تارة، وفيما يرتسم على وجوههم من أمارات الشفقة أو الاشمئزاز أو الشماتة أو الازدراء تارة أخرى.

أما الغواية فمرجعها إلى ما يبعثه العنوان في نفس المتلقي من فضول البحث عن سر تهشم تلك المرايا، وفك شفرة العلاقة التي تربطها بالرجل وتربط الرجل بها، والتوق إلى معرفة مصير هذا الرجل المعذب بتلك المرايا، وهو توق يفتح أمام المتلقي آفاقاً من التوقعات؛ فقد يكون

الرجل من أصحاب المزاج السوداوي؛ الذين لا يرون أنفسهم إلا مهشمين في عيون ووجوه من حولهم. وقد يكون نزيلاً لإحدى المصحات النفسية، وقد يكون مختل الأعصاب؛ كل هذه احتمالات تطرحها عتبة العنوان، وكلها يثير شغف المتلقي، ويضع البذور الأولى لتوقعاته.

ويغلب الفقر والبؤس على معظم البيئة المكانية التي تخيرتها لبنى ياسين مسرحاً لأحداث روايتها؛ فقد اتخذت من إحدى حواري دمشق الشعبية منطلقاً للأحداث، وتخيرت من تلك الحارة شقة ضيقة لا تتجاوز غرفتين ومطبخاً وحماماً لتكون مكاناً رئيساً، ومن برادة الموتى والسجن مكانين فرعيين تجري فيهما أحداث بالغة الحسم في مسار الرواية بصفة عامة، وفي حياة بطلها: (صطوف) بصفة خاصة.

وأخذت الكاتبة تصف تلك الأمكنة وصفاً تعبيرياً لا وصفاً تصنيفياً؛ فمناط اهتمامها هو وقع الموصوفات على الرائي، وقدرة الوصف على إيهام المتلقي بأنه يقرأ وصفاً لأمكنة يعرفها، أو يراها فيما حوله، أو يمكن أن يراها ويسمع عنها؛ فهي تصف بيوت الحارة بأنها تتكاتف وتساند بعضها بعضاً في مواجهة فقر يتربص بكل بيت منها(1)، وتصف غرفة من الشقة التي تقيم فيها دلال، فتقول: **"تتبعثر على أطراف تلك الغرفة... قطع أثاث قديمة تشي بفقر أصحابها...على جدرانها المصفرة الملونة بطلاء متآكل تحتفي الرطوبة برائحتها وبزحفها الذي لا ينتهي، تاركة بقعاً قبيحة تَقَشَّرَ من فوقها الطلاء الذي فقد لونه بسبب شيخوخة لم تكن مبكرة على الإطلاق. تلك الجدران المتآكلة تذكرها بقلب يصدأ كل يوم دون أن تتمكن من أن تفعل له شيئاً واحداً يعفيها من طعم الانكسار المر ورائحته الواخزة** "(2).

إننا نجد في وصف الغرفة بوادر ميل إلى تفسير البؤس؛ فقطع الأثاث "تشي بفقر أصحابها". ونجد فيه بوادر شقاء متوقع: **"قطع الأثاث القديمة/ الجدران المصفرة / الطلاء المتآكل/ البُقَع القبيحة". كما نجد بوادر ميل إلى أنسنة الأشياء؛ فالرطوبة (تحتفي برائحتها)، والطلاء أدركته (الشيخوخة). بدهي أن الرطوبة ليست كائناً بشرياً حتى تحتفي برائحتها، وليس الطلاء مما تدركه الشيخوخة، ولكن لبنى ياسين تطلق لخيال السارد العنان؛ ليؤنسن الرطوبة والطلاء، ويبث فيهما الحياة كما يقعان على نفس دلال. وأخيراً نجد ما يستدعيه المكان الموصوف في نفس دلال من ذكرى بغيضة ؛ فهو يذكرها بما أصاب قلبها من صدأ لم تستطع أن تتخلص منه.**

ما يهمني تأكيده هو أن وصف الغرفة ومحتوياتها، كشف عن جانب من الأبعاد الداخلية لشخصية دلال؛ إذ أظهرنا على استكانتها أمام واقع مفعم بالبؤس، واستسلامها لما أصاب قلبها من صدأ، وعجزها عن التخلص من مرارة الانكسار ورائحته الوخازة.

أما الزمن فقد عمدت لبنى ياسين إلى ضغطه في جمل قصار؛ مثل: "مرّ عليها اليوم التالي طاحناً ضلوعها"(3)، و"لم يمض وقت طويل حتى تحقق أسوأ كوابيس دلال...عندما أعلن كائن كرهته قبل أن تراه انغراسه في رحمها"(4)، و"**مضت الشهور رويداً رويداً دون أن يعرف الفرح طريقه إلى قلبها**"(5)، و"**مضى أسبوع والرضيع مرمي عند الجارة، لا يسأل عنه أحد، ولا اسم له**"(6)، و"**مَرَّ على مرض دلال هذا قرابة ثلاثة شهور، لا أنينها ينقطع، ولا مرضها يشفى، ولا رعبها يتلاشى من عينيها**"(7)، و"**تجاوز صطوف الرابعة من العمر وحيدا لا أنيس له**"(8)، و"**تجاوز صطوف التاسعة عشرة، وهو يعيش على هامش العمر حياةً لا طعم لها ولا لون**"(9)

ومعالجة الزمن على هذا النحو تعزز إحساسنا بأننا أمام زمن رمزي أكثر من كونه زمناً واقعياً يمكن أن نلمس تطوره بعد فراغنا من قراءة الرواية؛ وتأويل ذلك أن الكاتبة تستهدف - ومعها الحق - أن تعظم فينا الإحساس بما تضطرب به نفوس الشخصيات من مشاعر البؤس والشقاء؛ لذلك يقترن الزمن بمكوناته من الأيام والأسابيع والشهور والسنين، بعاطفة ما؛ عاطفة تسيطر على هذه الشخصية أو تلك في هذا التوقيت أو ذاك، وتزيح - في الوقت نفسه - الغطاء عن مخاوف الشخصية وأوجاعها، وتكشف عن جانب من مشاعرها نحو غيرها من الشخصيات؛ فاليوم يمر بدقائقه وساعاته(طاحناً أضلاع) دلال، والوقت غير الطويل يمضي معلناً أن كائناً (تكرهه) دلال ينغرس في رحمها، والأسبوع يمضي والطفل الوليد مرمي عند الجارة (لا يسأل عنه أحد)، وبعد مضي قرابة ثلاثة شهور على مرض دلال لم ينقطع (أنينها) ولم يتلاش (الرعب) الساكن عينيها، ويتجاوز صطوف عامه الرابع وهو (لا أنيس له)، ويمضي من عمره تسعة عشر عاماً وهو يعيش حياة (لا طعم لها ولا لون).

في هذا السياق الزمكاني تقدم لبنى ياسين شخصيات روايتها، لكننا معنيون بالشخصيات المسكونة بالخوف والتعاسة، وبالطريقة التي تُقَدَّمُ بها تلك الشخصيات، وبتعقب مظاهر الخوف وآثاره لا في نفوسها فحسب، بل في بناء الرواية.

لقد قدمت الكاتبة في روايتها شخصيات عديدة تتفاوت أبعاداً وأعماراً، ذكورة وأنوثة؛ فهناك شخصيات يغلب عليها الشقاء والخوف: (دياب/ دلال /صطوف /سحر)، وهناك من يجمع بين السمعة الطيبة ويخفي فجوره: (أبو نعيم)، وهناك الأب الأكثر فجوراً: (أبو رفيق)الذي يجرد ابنته: (سحر)من بكارتها! هناك أيضاً المثقف المفعم أنانية: (ناجي)، والمثقف الإيجابي: (سالم)، والقابلة: (أم هاشم)، وذات الخدين الورديين: (مها)، والصديق الأكثر من وفِيٍّ: (القط الأعور)، والشيخ الدرويش: (أبو طوق).

واستأثرت ملامح وأبعاد دياب ودلال وصطوف وسحر بالقدر الأكبر من اهتمام الكاتبة؛ ومرد ذلك إلى أنهم أكثر شخصيات الرواية بؤساً وشقاء، فضلاً عن أن دياباً ودلالاً يمثلان الشرارة الأولى في الحدث الروائي. أما صطوف فهو قاطرة الحدث، وأكثر شخصيات الرواية تركيباً وغرابة، وأقواها تأثيراً في المتلقي؛ فإن شخصية في الرواية كلها لم تشق ولم تبتل بمثل ما رأى من صنوف الشقاء والبلاء: الحرمان من دفء الأبوين، اضطراب النفس خوفاً من مواجهة الناس، جحود الأخ الأكبر: (ناجي)، الزواج من فتاة: (سحر) فض أبوها بكارتها، اغتصاب امرأة في برادة الموتى، دخول السجن، ثم – وهذا هو الأهم - اكتشافه بعد فوات الأوان أن الهالة الحمراء التي ولد بها، والتي شوهت وجهه وجعلته لا يطيق النظر إلى المرايا الزجاجية، زالت بفعل الزمن.

إن أكثر ملامح وأبعاد تلك الشخصيات الأربع يأتينا من منظور السارد، بينما يأتينا أقل القليل من ملامحها في جمل حوارية أو عبر المناجاة (المونولوج)؛ لذلك كثر الوصف، وقل الكلام؛ فدياب لم نسمع له طوال الرواية إلا قوله: "**على بركة الله**"(10)، ولم نسمع لدلال صوتاً إلا مرتين؛ الأولى قولها في أعقاب مولد طفلها صطوف: "**اقتلوه.. إنه ابن الشيطان، هذا ليس ابني، أرجوكم أبعدوه عني**"(11)، والأخرى قولها عندما سألها دياب عن الاسم الذي ترغب في إطلاقه على مولودها: "**سَمِّهِ ما شئت.. سَمِّهِ "إبليساً" إن أردت**"(12).

أما صطوف فلم نسمع له صوتاً لا في الشقة، ولا في المدرسة، ولا في ورشة أبي نعيم؛ لأنه بحكم ملامحه الخارجية وتكوينه النفسي لم يكن يقوى لا على التحدث مع أحد ولا على مجرد النظر إلى أحد؛ لذلك استعانت الكاتبة على إبراز عالمه الداخلي بتقنية المناجاة (المونولوج)، فكان يناجي نفسه أو صديقه القط الأعور في الشقة، ويناجي الموتى في برادة

المشفى الذي ألحقه للعمل به أخوه سالم. والمرات القليلة التي تكلم فيها مع غيره كانت مع زوجه سحر عندما علم منها أنها ليست عذراء، ثم مع السجناء والحارس عندما أنكر أن تكون صورة المجرم؛ التي نشرتها الجريدة لمغتصب العروس الميتة في برادة المستشفى، هي صورته، ودعا الحارس والسجناء للنظر إلى خده ذي الهالة الحمراء، وإلى صورة المجرم في الجريدة؛ التي لا أثر فيها لتلك الهالة.

وفي الغالب تقدم لبنى ياسين شخصية دياب من منظور السارد، وتقدمه لمرة واحدة من منظور زوجه دلال؛ فمن منظور السارد نرى رجلاً هادئاً إلى حد الموت، لا يتكلم إلا بالكاد، وإلى الانكسار تميل نبرات صوته حتى كأنه يهمس بصراخه. يستيقظ من نومه بوجه بارد، ويغلف وجهه بجليد الصمت. ليس له أصدقاء ولا أعداء. لا يزور أحدا ولا يزوره أحد، وإذا زاره أحد - وهذا نادر - استقبله بوجه ممتعض، وانصرف عنه إلى غرفة أخرى.(13) أما من منظور دلال فكان دياب شيئاً لا يُذْكَرُ في الحياة.(14) وما يهمنا من هذه الملامح هو أنها ستكون ذات أثر بالغ في زيادة شقاء دلال، مع ما ترتب على شقائها من مخاوف وأوجاع دفع صطوف الجزء الأكبر من ثمنها.

وأما دلال فقد قدمتها لبنى ياسين عبر منظور السارد في أكثر الأحيان، كما قدمتها مرة من منظور أبي نعيم حين انقض عليها، وثانية من منظور القابلة أم هاشم، وثالثة من خلال جملتين قصيرتين تلفظت بهما في أثناء - وبُعَيْدِ - مولد صطوف. وعبر هذا التقديم المتعدد القنوات نرى دلالاً من الخارج والداخل، ونرى - وهذا هو المهم - ما بينها وبين زوجها من تفاوت يصل -أحياناً - إلى حد التناقض؛ فهي امرأة فيها ما يسعد أي رجل ويشبع حاجته الطبيعية إلى الجمال الأنثوي؛ إنها رقيقة الوجه، ندية الملامح، بيضاء الجبين، لها عينان واسعتان جميلتان، أما زوجها فكان عابس الوجه يغطي عينيه بالصقيع. وهي تنبض بالحيوية، ويتمايل عودها الغضُّ بغنج غير مقصود، وينسدل شعرها الأسود على كتفيها. أما زوجها فالشّيب يغزو رأسه بقوة، وهو يتثاءب الحياة أو يكاد. وبينما كانت دلال بركاناً ثائراً، كان زوجها هادئاً إلى حد الموت. وهي تحب الناس والزحمة، ودياب يدمن الصمت، ولا يحب الناس، بل يهرب من ضيوفه(15).

ومن المحتمل أن تكون مهنة النجارة؛ التي احترفها دياب، عززت من نزوعه إلى الصمت وجفاف العواطف؛ فهو في الورشة كثيراً ما يُمزق الأخشاب

بالمنشار أو يدق فيها المسامير أو ينزعها منها. وفي ظل الضوضاء، المنبعثة من آلات النجارة، بدهي أن يكثر الصمت ويقل الكلام؛ لذلك لا تسمع من دياب، طوال الرواية، جملة واحدة يغازل بها امرأة تملك الكثير مما يغري بالتغزل فيها، **"كأنه وَطَّنَ نفسه على ألا يحس بشيء"**(16)، وكأن مَنْ في البيت ألواحاً خشبية ومسامير حديدية مجردة من الحس. وليس غريباً في رجل هذه ملامحه أن تصبح حياته مع دلال كتلة من الجليد؛ فلا جديد فيها ولا قديم، إنما هي عادات ألفا فعلها كل يوم، في صمت قَتَّال.

نعم هناك مشترك من القواسم بين دياب ودلال ولكنها نادرة، وأهمها على الإطلاق انتماء كليهما إلى طبقة اجتماعية واحدة هي طبقة الفقراء، واستسلامهما للواقع التعس كما لو كان قدراً ليس بوسعهما أن يحلما - مجرد حلم - بتغييره والانعتاق من قبضته؛ فقد ظل دياب يعمل طوال الرواية نجاراً في ورشة أبي نعيم، ولم يحلم يوماً بأن يكون صاحب ورشة. أما دلال فقد وأدت حلمها في أن تصبح مهندسة (ديكور) منذ أن مات أبوها وهي في العام الرابع عشر من عمرها، ورضيت أن تكون زوجاً لرجل لم تختره، وأن تعيش معه دون أن تحبه أو تكرهه، وأن تنسله ولدين: (ناجي/ سالم) برغم أن الظروف لم تكن أبداً لتشجعها على البقاء معه.

وعلى أية حال فقد عاش دياب ودلال في مكان ضيق: (الشقة) يلائم ضيق الحياة في نظرهما، وأخذ الحدث الروائي يتطور، كما أخذت شخصيات الرواية تنمو تباعاً وتتضح أمامنا معالمها؛ فرأينا دلالاً تشعر بالارتياح حين أخبرها دياب بأنه مسافر إلى القرية لرؤية أمه المريضة، إلا أن ارتياحها يمازجه شيء من الخوف؛ ومرجع ارتياحها إلى أن الفرصة تواتيها لأول مرة كي تساهر ذاتها، وتتفقد خرائط أحزانها، مع أنها كانت تستطيع أن تتفقد خرائط أحزانها في الساعات التي يغادر فيها دياب الشقة إلى ورشة أبي نعيم. وبينما كانت تتفقد خرائط أحزانها تناهت إلى سمعها طرقات على باب الشقة، ولم تفكر لحظة في أن الطارق يمكن أن يكون شخصاً آخر غير زوجها، وكأن لسان حالها يقول: من ذا الذي يطرق باب أسرة لا تزور أحداً ولا يزورها أحد؟

وإذ تبادر إلى فتح باب الشقة تفاجأ بأبي نعيم يسألها عن دياب، فتخبره أنه مسافر لزيارة أمه المريضة. وللوهلة الأولى تسرب إليها إحساس بأنه غير واثق من أن زوجها مسافر، وأنه يريد أن يضبطه متلبساً بالغياب عن العمل بالورشة، لكن هذا الإحساس سرعان ما تلاشى ليحل محله إحساس بالخوف، وخاصة حين سألها عن ابنيها، وأخبرته - بسذاجة لا تتناسب مع خوفها - أنهما نائمان. وما

هي إلا لحيظات حتى انقض عليها وهو يقول: "**امرأة مثلك حرام أن تكون لرجل مثل ديبو.. والله حرام**"(17)، ولم يزل منقضاً عليها - وهي تقاوم بكل ما تملك من قوة - فلم يدعها إلا بعد أن أفرغ سائله في رحمها.

حقاً كان بوسعها أن تطلق صرخاتها لتنجو من العار، ولكنها آثرت أن تحترق بنار العار في صمت، على أن تفضح نفسها بين جيران لن يصدقوا أن رجلاً طيب السمعة كأبي نعيم يمكن أن ينزلق إلى هذا المستوى من الدناءة والخسة، لكن السارد يلفتنا إلى أن استسلامها كان ممزوجاً بمشاعر بالغة التناقض؛ فهي تشعر بالغثيان والاشمئزاز، وهذه مشاعر طبيعية في الحرائر اللائي يتعرضن لمثل ما تعرضت له، وهي تشعر -أيضاً - بالشماتة والانتقام، وهو شعور يبعث المتلقي على التساؤل: فيمن كانت تشمت دلال؟ وممن كانت تنتقم؟

وعن هذين السؤالين تأتينا الإجابة في تقرير سردي مؤداه أنها كانت تنتقم من كل شيء فرضته عليها الظروف: تنتقم من أحلامها المؤجلة إلى آخر العمر. تنتقم من رجل لا تعرف لماذا وكيف تزوجته؟ تنتقم من الفضيلة التي بسببها بترت أحلامها. تنتقم من نفسها، ومن أمها التي زوجتها هذا الرجل، ومن أبيها الذي مات فجأة فوقعت الدنيا على رأسها(18).

حقاً تفصح هذه التبريرات عن نفس غائرة الأعماق، بالغة التناقض، لكنها لا تساعد على النظر إلى دلال بوصفها معادلاً فنياً للواقع، بقدر ما تساعد على النظر إليها بوصفها رمزاً يكشف عن تناقضاتنا من خلال تناقضاتها؛ فبينما كانت تشعر بالشماتة، وتنتقم من ذاتها وكل ما حولها، كانت - أيضاً - تلوم نفسها لأنها فتحت باب الشقة في وقت متأخر من الليل، دون أن تتأكد من شخصية الطارق. وإذا كان عذرها أن أحداً من الجيران لم يكن يزورهم، فلا عذر لها حين نسيت أن جمالها يُطْمِعُ فيها. إنه لمن العبث أن تنتقم دلال من أبيها لأنه مات وأجهض بموته أحلامها؛ فإن الموت لم يستفت أباها حتى تنتقم من موته فجأة! وحتى إذا وافقنا على أنها كانت تنتقم من الفضيلة التي بسببها بترت أحلامها، فمن الصعب أن نوافقها على أن الرذيلة وسيلة مثلى للانتقام من الفضيلة! إن شعورها بالشماتة والانتقام يفصلها عن الواقع تماماً؛ فلسنا نجد فيمن حولنا من يشمت في نفسه، وربما نصادف مثل هذه الشخصية أو نسمع عنها بين السكارى ومختلي الأعصاب وأصحاب العاهات. وإذا كنا نُقَدِّرُ أن الفقر المادي والنفسي وراء الكثير من إحباطاتها، فما أكثر

أبناء الطبقة الفقيرة الذين يجعلهم الفقر أصلب عوداً، وأكثر قدرة على فهم الحياة ومواجهة مشكلاتها والتغلب عليها. دلال امرأة بائسة، يائسة، ساذجة، رعناء، وإلى هذه الخصال كلها ترجع مآسيها.

وإذ تدب الحياة في رحمها، تتفاقم مخاوفها وتتسع جراحها على الرتق، ولاسيما أنها حاولت بشتى الطرق أن تجهض هذا الجنين الذي سيظل يذكرها بالعار، وإن باءت محاولاتها كلها بالفشل، لتلد - في النهاية - طفلاً: (صطوف) تشوه خده الأيمن بقع حمراء من جراء محاولاتها المتكررة للتخلص منه.

وقد اتخذت لبنى ياسين من مولد صطوف مرآة نرى فيها ما طرأ على شخصية دلال من تحولات حاسمة لا في حياتها وحياة وليدها فحسب، بل في تطور الحدث الروائي، وتشابك خيوطه، وظهور شخصيات وكائنات أخرى؛ كالشيخ أبي طوق والقرينات والأقزام المخيفة؛ فقد تحولت من ضحية للفقر وخِسَّةِ أبي نعيم، إلى جلاد لا يرحم طفلاً بريئاً: (صطوف). وتحول قلبها الذي كان ينبض بحب الناس إلى قلب ينبض بالكراهية لوليدها؛ فهي تكره أن تراه أو تسمع له صوتاً، وظلت حريصة على أن تعزله، وتبقي عليه قابعاً في ركن قصي من الشقة، وترفع بجواره ستارة داكنة تحجبه عن ناظريها. ولم تشأ لرعونتها وتمزقها النفسي أن تسأل نفسها: أكان صطوف جانياً؟ وإذا كان الخوف والبؤس يمنعانها الانتقام من الجاني: (أبو نعيم)، فما ذنب الضحية :(صطوف) حتى تنتقم منها؟

وإذا كانت دلال تنفصل عن الواقع حين تشعر بالشماتة والانتقام حال استسلامها لأبي نعيم، فقد كانت أكثر إيهاماً بالواقع، وأدعى إلى تعاطف المتلقي معها، حين قررت البحث عن خلاص من عذاباتها. ولما لم يفلح الطب في خلاصها لجأت إلى الشيخ أبي طوق، حيث عالم التهاويل والبخور ودقات الطبول وتمايل أجساد المعذبات بالسحر والوهم وذهاب الطمأنينة، ولكن هذا العالم لم يفلح في أن يُذهب عنها المعاناة أو يخفف من وطأتها عليها، بل لقد زادها شقاء فوق شقائها. وها هو الخوف والفزع يطبقان على ما تبقى من روحها. ها هي ترى في بيتها أقزاماً بوجوه مخيفة، وأرجل نحيفة، وعيون حمراء. تارة تخرج الأقزام من جدران البيت، وأخرى تهبط من السقف. وإذا خلدت للنوم سمعت صوت ضحكة جهنمية تتعالى فتطير النوم من عينيها. ها هي ترى قرينة تتجول في الشقة الضيقة وتتناسل كل يوم حتى أصبحت خمس قرينات أو ستًا يركضن

وراء ابنيها: (ناجي/سالم) ولا يركضن وراء (صطوف). وظلت المخاوف والأشباح والقرينات تذيقها العذاب ألواناً، ولم تزل تُطبقُ عليها حتى لفظتها الحياة.

ومهما يكن من أمر، فإن شعور دلال بالشماتة في النفس، والانتقام من النفس والغير بما فيهم الموتى، وكراهيتها لوليدها، ودعوتها إلى قتله، والصمت الذي لم يفارقها إلا في نادر الأحيان؛ كل أولئك أقوى في الدلالة على كونها رمزاً لواقع عربي بالغ التمزق والتناقض؛ واقع يجعل العربي يكره العربي، وينتقم منه، ويشمت في عذاباته، ويدفعه قسراً إلى الهجرة نحو المجهول.

أما صطوف فكان أغنى شخصيات الرواية وأكثرها خوفاً وغرابة وتناقضاً؛ فالهالة الحمراء التي كانت تشوه خده الأيمن طالما أشعرته بالخجل والخوف من شفقة الآخرين، وبعثته على العزوف عن رؤية وجهه في المرآة. وهي التي طالما جعلته يهتز، كلما رأى امرأة، في حركة بندولية يتأرجح فيها نصفه العلوي، وكأنما أصابه مس من الشيطان، أو كما يقول السارد: "أصبح الخوف امرأة، والقلق امرأة. صار يشعر بقلق شديد واضطراب أشد عندما تقترب إحداهن ولو دون قصد من الهالة التي تحيط به"(19)، فإذا اقتربت منه امرأة كان يهرب منها، و"يتكوم بجوار أقرب جدار أو سيارة أو حاوية قمامة"(20). ولا عجب؛ فقد أذاقته أمه من صنوف العذاب ما جعله يخشى كل النساء ويكرههن.

وقد وجد في القط الأعور صديقاً وفياً. ولدى النظرة العجلى يبدو هذا النوع من الصداقة أمراً غريباً، لكن النظرة المتأنية لا تجد فيه ثمة غرابة؛ فصطوف المحاصر بالقطيعة في الشقة لا يجد من يبثه همومه، ولكنه وجد ضالته في القط الأعور فاتخذه صديقاً، وسمَّاه رفيقاً، ولكن هذه الصداقة تنطوي على هجاء مضمر لكل أفراد الأسرة، وهي مرآة كاشفة عن تجردهم من أبسط المشاعر الإنسانية.

على أن الغريب حقاً هو أن صطوفاً الذي يكره النساء، كان يتطلع إلى حب مها ابنة أخت زوج أبيه، ويهيم شوقاً إلى يوم الثلاثاء الذي تأتي فيه مها لزيارة خالتها. إنه يرث قدراً من رعونة أمه؛ فكما دفعت الرعونة أمه إلى فتح باب الشقة دون أن تتثبت من شخصية الطارق، تدفعه الرعونة لكي يفتح نوافذ قلبه لحب مها، ولم يشأ أن يتساءل: أية فتاة تلك التي ترضى به زوجاً وهو قبيح الوجه، مضطرب الأعصاب، ضعيف البنيان؟ لقد جلب على نفسه خيبة لم تكن تنقصه، وأورثته الرعونة جراحاً فوق جراحه، ولا سيما عندما اكتشف

أن قلب مها مشغول بحب أخيه سالم، وأن عليه لا أن يعرف قدر نفسه فحسب، بل عليه - وهذا من سخريات القدر - أن يشاطر أخاه فرحته بالزواج ممن كان يهيم شوقاً إلى رؤيتها كل ثلاثاء، ويشتعل حزناً إذا أخلفت موعدها ولم تأت لزيارة خالتها.

ولأن الخوف يحاصره من جميع الجهات؛ فقد وظفت لبنى ياسين تقنية المنولوج لحمل صطوف على الإفصاح عن جانب من عالمه الداخلي بمثل قوله: "كنت مشغولاً حتى الثمالة بخوفي حتى نسيت أن أشعر بشيء آخر"(21)، كما وظفت القط الأعور في مكاشفة صطوف بما لم يستطع أحد أن يكاشفه به، وهو أنه إنسان لا يصلح أن يكون حبيباً: "بالله عليك هل هذا وجه يصلح للحب؟"(22)

وأما سحر فقد وظفت لبنى ياسين تقنية الحوار في تقديمها والكشف عن عالمها الداخلي ورؤيتها لأبيها. وقد احتالت الكاتبة فنياً حتى هيأت ظروفاً تصبح معها سحر زوجاً لرجل: (صطوف) يخشى كل النساء، ويدرك أنه "يكفي أن تقبل به امرأة واحدة في العالم ليتصالح مع خوفه"(23)؛ بحيث لم تجد سحر مفراً من أن تكاشفه - في الليلة بعد العاشرة من زواجهما - بمأساتها، وبأنها ليست عذراء، ولكنها لم تفرط في بكارتها لأحد، وإنما استغل أبوها موت أمها ليعبث بجسدها، وما زال كذلك حتى إذا كبرت واستوى عودها أخذ يعاشرها كما يعاشر الزوج زوجه، وأغلق عليها باب البيت حين يخرج وحين ينام؛ حتى لا تفلت من براثنه، ليكتشف صطوف سخرية الأقدار ومفارقاتها؛ فسحر التي تخشى الرجال تتزوج من رجل يخشى النساء. وإذا كانت أمه سبباً قوياً في خوفه من النساء، فإن أبا سحر هو السبب الأوحد في تعاسة ابنته وخوفها من الرجال. لنقرأ الحوار التالي الذي يعبر عن مأساة سحر، ويطلق لسان صطوف من عقاله:

" - هل تعرف ما معنى أن تكون يتيماً، وحيداً معلقاً كسؤال غبي على لهاة الحياة، والشخص الوحيد المعني بأمر حمايتك ورعايتك، هو الذي يقوم بقتلك كل يوم ألف مرة؟

امتقع وجه صطوف وجحظت عيناه وصرخ وهو غير مصدق: ماذا؟

- نعم، هذه هي الحقيقة. أبي لم يتزوج بعد أمي إلا لأنه اعتبر أن جسدي ملكية خاصة به، بإمكانه أن يفرغ فيه قذارته كيفما شاء.

......

-لا أصدق.. هذا غير معقول.. أبوك؟

- نعم أبي.. هل تصدق ذلك؟ هل هناك على الأرض من يصدق؟"(24)

حقاً ليس على الأرض عاقل يصدق مأساة سحر، ولكن مادام رب البيت خبيثاً قاتلاً كأبي رفيق، فلن تكون نفوس أهل البيت إلا بالخوف والقهر مسكونة. وكما قتلت دلال ابنها حيًّا حتى جعلته يرتدي الخوف ثوباً، قتل أبو رفيق ابنته سحر، فجعل الموت أشهى إليها من حياة لا تأمن فيها لأبيها.

ومهما يكن من أمر فقد حَمَّلَتْ لبنى ياسين شخصية دلال وصطوف وسحر وأبي رفيق بملامح رمزية نرى من خلالها واقعاً عربياً تشوهه الأيادي التي كان يجب أن تحفظه، وتبث في إنسانه الطمأنينة والثقة بالنفس والاطمئنان إلى ملكاتها.

هوامش:

1 - لبنى ياسين، رجل المرايا المهشمة، ص 6، ط: مركز فضاء الشرق الثقافي، سويسرا، د - ت.

2 - السابق، ص7.

3 - لبنى ياسين، رجل المرايا المهشمة، ص7، ط: مركز فضاء الشرق الثقافي، سويسرا، د - ت.

4 - الرواية، ص 26.

5 - السابق، ص 37.

6 - نفسه، ص40.

7 - نفسه، ص48.

8 - نفسه، ص84..

9 - نفسه، ص61.

10 - نفسه، ص131.

11 - المصدر نفسه، ص120.

12 - المصدر نفسه، ص45.

13 - نفسه، ص49.

14 - المصدر نفسه، ص9 : 10.

15 - نفسه، ص 9 .

16 - نفسه، ص11 .

17 -نفسه، ص 10.

18 - المصدر السابق، ص21.

19 - نفسه، ص 22

20 - المصدر السابق، ص97 .

21 - السابق، ص99 .

22 - المصدر السابق، ص245

23 - المصدر السابق، ص149.

24 - المصدر السابق ، ص 223.

25 - السابق، ص 235 : 237.



التّناص في مجموعة رولا عبد الحميد (في شريانك آنستُ شمساً)

منذر يحيى عيسى

شاعر من سورية، رئيس فرع طرطوس لاتحاد الكتاب العربي

مقدمة:

إنّ مصطلح التّناص هو من المصطلحات الوافدة التي أُدخلت في القراءات النّقديّة، وتعود إلى الأصل اللّغوي "نصص"، ولها مع اشتقاقاتها دلالات متعدّدة.

الأمر المهم فيها الصّيغة الدّالة على ربط النّصّ ونسبته لصاحبه، وهذا ما يقود إلى التراكم المادّي مع الإشارة إلى أنّ مفردة "التّناص" لم ترد معجميّاً وقد استخدمت مصطلحات مرادفة "التّناصيّة- النّصوص" ولكنّ التّناص قد تغلب على ذلك.

والسّؤال المطروح هل من علاقة بين السّرقات و التّناص؟ والتّداخل بينهما يقود إلى اتّساع التّناص أكثر من مصطلح السّرقات، وبالتّالي السّرقة غير التّناص.

وسؤال آخر يطرح نفسه كيف تعامل تراثنا العربي مع هذه الظّاهرة والمقصود تداخل النّصوص وتراكمها، وكيف نظر التّراث النّقدي لهذه الظّاهرة؟!

أظهر التّراث العربي وقبل استخدام مصطلح التّناص وجود حالة سمّاها بوضوح بالسّرقات، وهنا ليس المقصود البعد الأخلاقي غير المقبول، ولكن كان يشار فيه لحالة ذمّ للشّعراء الذين استخدموه، وقديماً أشار "كعب بن زهير" في قوله:

" **ما أرانا نقولُ إلا معادا**

أو كلاماً من قولنا مكرورا.."

كما أذكر بقولٍ ردّده "أبو تمام":

"يقول من تقرع أسماعه

كم تركَ الأوّل للآخر."

وقد أكّد "القاضي الجرجاني" إنّه لا يصحّ القول بالسّرقة في المعاني المشتركة، وعلى النّاقد أن يكون ملمّاً بما سبق من قول شعري أو غير شعري، وبالتالي من لا يحيط بشعر الأوّلين لا يمكن أن يطلق تعبير السّرقة، هذا الإلمام هو الذي يوفّر المستند ويؤكّده.

وما تصوير "امرئ القيس" لليل في قصيدته المشهورة وتشابيهه "الطول - الظلام - أمواج البحر - التنقل - الهموم" قد ألقت بظلالها على شعراء الحداثة، وعلى ليلهم بكل الآثار التي يتركها في مشاعرهم.

وبالعودة إلى السّؤال الذي طُرحَ سابقاً عن العلاقة بين التّناص والسّرقة، نرى وبحسب رأي النّقّاد أنّ أعظم المبدعين قد تأثّر إبداعهم بمن سبقهم، حيث رأى "لانسون" الفرنسي إنّ أعظم الكتاب أصالة من تكاثرت عنده هذه الرواسب.

كما يؤكد "رولان بارت" أنّ فصل النص عن ماضيه ومستقبله، يجعله نصّاً عقيماً، لا خصوبة فيه، أي أنّه نصٌّ بلا ظلّ.

ويبرز السّؤال، هل يمكننا اعتبار أنّ الإنتاج الأدبي يعتمد على استعادة إبداعات سابقة؟!

ويمكن العودة إلى كتاب "علم النّصّ" الذي نشرته "جوليا كرستيفا" سنة 1966م، نلاحظ أنّ النّصوص التي ساهم التناص في تركيبها تحوي كمّاً هائلاً من الرموز والأساطير.

ولا بدّ من الانتباه إلى أنّه في الكتابات الشّعريّة الحديثة رغم سيطرة ظاهرة التّناص إلا أنّه لا بدّ من الإشارة إلى (الاقتباس) من النّص القرآني، وأنّ أجمل تناص هو ما أخذ من النص المقدّس والكتاب الأعظم، إنّ الشّاعر الحداثي وفق رأي (باختين)، ينهلُ من نهرٍ معرفي متعدد المنابع وملوّن الروافد، يختلط فيه العلمي بالخرافي بالتاريخي بالأسطوري بالدّيني بالصّوفي، ليخرج النّصّ الشّعري مما يعيق قراءته بسبب غموضه، والشّاعر الحداثي بشكل عام ينهل من المنهل الدّيني الصّوفي راغباً في إثارة الدّهشة والتّساؤلات عند القارئ، سالكاً طريق التّعاطي خلال صياغة النّصّ عن بعض الإشارات وخصوصاً عندما يتعلّق الأمر بنصّ ديني، ونؤكّد في هذا السياق أن التّناص يسعى إلى تخصيب النّصّ وتحميله بالرموز والاشارات، مما يساعد القارئ على التحليق إلى آفاق جديدة، و من أشكال التناص، هناك "الاجترار" وهو تكرار النّصّ الغائب دون تغيير، وهذا يلاحظ على مستوى النص الديني بسبب القداسة والاحترام، وهناك طريقة "الامتصاص"

وهو شكل أعلى أو أكثر قدرة على خلق شعرية النّص الجديد، دون نقل للنص الغائب بل بإعادة صياغته من جديد، أمّا النمط الثالث من التناص فهو " التحوير" حيث يتم فيها تغيير النّص المأخوذ بالقلب والتحوير، والتّناص ظاهرة تسم الشّعر الحديث ولا ينجو منها أحد.

والشّاعرة "رولا عبد الحميد" في مجموعتها "في شريانك آنستُ شمساً" الصّادر عن اتّحاد الكتّاب العرب عام 2019م، سلكت طريق أغلب شعراء الحداثة وهو اللجوء إلى التناص لإغناء نصوصها الشّعرية، وهذا ما يظهر العمق الثقافي لها وهو تدعيم هذه النّصوص، وأجمل تناص ما أخذ من الكتاب الأعظم، فمن العنوان نلاحظ أنّه تحوير لما ورد في القرآن الكريم من قول سيدنا موسى عليه السلام لأهله "إني آنستُ ناراً.." "سورة القصص" وهذا ما أعطى عنوان المجموعة حالة من الشّد الواضح للانتباه، فأنا شخصيّاً شدّني عنوان المجموعة للقراءة رغم الكم الكبير من الإصدارات.

ومن خلال متابعتي لنصوص هذه المجموعة لاحظت عدداً لا بأس به من حالات التّناص بأشكالها المختلفة، سأستعرضها متتالية وفق ورودها في القصائد مع بعض الانطباعات على الذائقة ووفق الرؤيا، تقول في قصيدة "منفية أنا يا قيس":

"**أنا في الكهف**

وغرابٌ باسطٌ جناحيه في الوصيد." ص14.

يظهر بوح التناص مع النص القرآني وقصّة أهل الكهف "وكلبهم باسطٌ ذراعيه بالوصيد." سورة الكهف، لجأت هنا إلى التناص بطريقة التحوير مع استخدام بعض الكلمات الواردة في التناص أو النّصّ الأصلي، وهذه حالة مشهديّة استفادت منها الشاعرة ووظفتها جيداً وليست من باب التقديس، وتتابع في قصيدتها "فقدك صعب جداً" حيث تقول:

"**هل قدر القلوب البريئة أن تقع في البئر**

يوسف، هات قميصك

فعيناي الحزينتان انطفأ فيهما البصر." ص25.

نرى بوضوح هنا أيضاً أنها لجأت إلى النّصّ القرآني في سورة "يوسف" وحكايته وابيضاضِ عينيّ سيدنا "يعقوب" وهنا تناص باللجوء إلى التحوير أيضاً، ولكن بشكل مثير للدهشة وتوظيف للفكرة أغنى النّص الشّعري عندها.

أما في قصيدتها "هل أدلّكم على من يكفلها" ص26، فالعنوان بحدّ ذاته تناص مع النّص القرآني بحرفيته "هل أدلّكم على أهلٍ يكفلونه" بتغيير كلمة يكفلونه إلى يكفلها في إشارةٍ إلى قول أخت سيدنا موسى بعد أن ألقته أمّه في

النيل ودخوله إلى بيت الفرعون ويمكن أن نقول نوع هذا التناص هو "اجترار"، وهو عنوان ملفت ولم يسء إلى النّص أو يضعفه، ونتابع حتى نصل إلى قصيدة **"هل تكذب أمي"** حيث تقول:

" وفي قصرها نافورة العسل

ويحمل عرشها سبع." ص32.

إشارة واضحة إلى جَمَلَة العرش الإلهي الثمانية بتناص كلامي، ينطبق ذلك على قولها:

" **فلا آمنتي من جوعٍ**

ولا آمنتي من خوف." ص34.

حيث ينتقل تفكير القارئ فوراً إلى سورة "قريش" في القرآن الكريم "الذي أطعمهم من جوعٍ وآمنهم من خوف".

أما في قصيدتها "صوتي في الصندوق" فهي تقول:

" **ومعي سبع زنبقات" ص35**

وتقول:

" **في القصرِ ملكٌ يحلمُ**

من يفسّر رؤى الحالمين." ص36.

أيضاً يقفز إلى ذهن القارئ سورة "يوسف" والسنبلات السبع، ورؤيا الملك والبحث عمّن يفسّر رؤياه في سبعِ سنبلات خضر وأخرى يابسات، وطلب الملك تفسير الرؤيا.

وهنا أيضاً لا أرى في هذا التّناص ما يضعف النّص بل يزيده ثراءً ويثير لدى القارئ إحالةً إلى القرآن الكريم.

ونرى في قصيدتها " يا نسر الذرا خذ روحي"، تناصاً مع النّص القرآني بالفكرة والكلمات تقول:

" **قل للريح ألّا تهزّ جذعي**

فالرطبُ جفّت

ونامت مريم جائعة." ص43.

إشارة إلى الأمر الإلهي للسيدة مريم بعد وضعها للسيّد المسيح بهزّ جذع النخلة وتساقط الرطب، وهو كما يبدو وكأنّه اقتباس واضح بالإبقاء على بعض الكلمات مع تغيير الفكرة، وقد أفاد هذا الأمر برفد القصيدة بالجمال، ولم يضعف فكرتها، بل زاد في الدّهشة.

ويبدو تأثّر الشّاعرة "رولا عبد الحميد" بالنّصّ المقدّس وبالتّراث الاسلامي وسير العظماء، فقد استفادت من حكاية الخليفة "عمر بن الخطّاب" مع المرأة المعدمة وطهيها للحجارة لإسكات أولادها في قصيدتها المعنونة بـ "صوتك مظلّتي" إذ تقول:

"**والقمر يدور حولي كالدراويش**

وأطفالي الجائعون

يدورون حول قدر الحجارة." ص46.

موظفة للحكاية والرقص الصّوفي الدائري للدراويش، في إنضاج قصيدتها والوصول إلى المرمى المنشود.

ومن هجرة المسلمين الأوائل إلى الحبشة وموقف ملكها النّجاشي منهم تلجأ بطريقة تناصّها إلى الاقتباس من

التّاريخ الاسلامي، وبداية انتشار الدّعوة الاسلاميّة، برمزيّة إلى ما تعرّضت له سورية خلال سنوات الحرب الظالمة، وهجرة الطفولة كرمزيّة للسّلام، تلك الهجرة من زمن البراءة إلى زمن أسود وأفقٍ مسدود، تقول:

يصرخُ النّجاشي

قف فالأطفالُ هاجروا

والحبشةُ محترقة." ص60.

وبانزياحاتٍ لافتة في قصيدتها "دع أولادي الطيبين" وهي ترى الدمار القادم والقائم وبغريزة الأمومة الطّبيعيّة تدعو للحفاظ على الطفولة، وعلى الوطن، ويشتعل الحنين لخضرة البلاد، ولحنان الأم، وتعود إلى الاستعانة ببعض قصص القرآن الكريم في سورة "يونس" وسورة "يوسف"، تقول:

" **للغمامِ في فم الحوت**

للصّيف في غيابة الجبّ." ص67.

وفي قصيدتها "قولوا له" يظهر تأثّرها جليّاً بالنّص المقدّس واستخدامها لمفرداته تقول:

"**احملوا في صرركم سبع رطب.**" ص69.

إشارة إلى رمزيّة السنابل السّبعة في رؤيا الملك في سورة "يوسف" وتقول أيضاً:

" **يا رحالاً على رأسك حطّت سنبلتان.**" ص70.

بتناصّ مع الرؤيا في سورة "يوسف" مرة أخرى، وهنا تمثلت الشّاعرة النّص القرآني جيداً ودخلت مفرداته في قصائدها في تحويرٍ بارع.

وتستمر "رولا عبد الحميد" في رحلتها الطّويلة مع النّصّ والتّناص مؤكدة على فكرة أنّ الشّاعر يستمدّ من الإبداعات والنّصوص السّابقة الكثير من الأفكار وتوظيفها في الكتابة الجديدة أو التالية لا يضير الإبداع، وهي تستحضر الإله الفينيقي "بعل" إله المطر، وتعود إلى سبعة الحامل لرمزيّة مقدّسة خاصّة، ففي قصيدتها "أيا بعل أمطر" تقول:

"**خلف جدار البلور**

طائرٌ بسبعةِ ألوان" ص74.

وكرّرتها في قصيدتها "**يأتي النبي**" حين تقول:

" **أسيرُ وتسيرُ معي سبعُ زنبقات**" ص79.

وتمضي في رياض قصائدها، وتظهر التّعابير القرآنيّة بقصدٍ أو عفوٍ، وهذا ناتجٌ عن تأثّرٍ عميق بالنّصّ المقدّس، ففي قصيدة "القمر ما زال سراجاً" تقول:

"**ونوح يمخر عبابَ الآفاقِ الصّفراء**

على متنِ بساطٍ من أوراق

ارتدت زيّ بلقيس وتهادت." ص 86.

وفي الصّفحة 88 من نفس القصيدة تختمها بالقول:

" فلا يبرحُ إلّا تباراً

أيا نوحُ استغفر

فالقمر ما زال منيراً

والشّمسُ ما زالت سراجاً" ص88.

وهنا لا أدري سرّ هذا التّبديل بين حالة القمر والشّمس في العنوان وفي ختام هذه القصيدة، ففي العنوان " ما زال القمر سراجاً" وفي الختام "ما زال القمر منيراً" هل هذه هفوة أم متعمّدة؟ واستخدامها لمفردة "تباراً" الواردة في القرآن الكريم وندرة استخدامها، كما تصرّ الشّاعرة "رولا عبد الحميد" على العدد سبعة في استخدامات متعدّدة تقول:

"الكلمات تجثو عند بواباتك السّبع" ص92

وذلك في قصيدتها "تنفّس فالرؤى بيضاء".

وتبرز حالة التّناص ذروتها عند الشّاعرة في قصيدتها "ما صارَ إنساناً" فهي تعود إلى قصّة النبي "موسى" بقولها :

" نادي مياه اليم

علّها تلقي طفلك الأشمّ" ص97

في معرض مخاطبتها لأبيها والتي برأيي أنّها رمزت إلى بلدها سورية الذي نكبت بحربٍ ظالمةٍ بالأم التي تحلم بسلامة أبنائها وعودتهم إلى حضنها ، وتخاطبها:

"رتّلي لحفنةٍ من تراب

علّها تصيرُ إنساناً." ص97

بإشارةٍ إلى قصّة خلق آدم، وتكمل استثمارها وغناها المعرفي بالنّصّ المقدّس تقول:

" وأنا أشمّ ريح يوسف

أقرأ صحفَ إبراهيم." إلى أن تقول:

" يسكب الله الماء

تتطفئ النار." ص100

وهذا ما يؤكّد على أنّ ظاهرة التّناص هي حالة تراكميّة لمعارف وإرث ثقافي، وقدرة على متابعة الحاضر والغائب، والمعقول وغير المعقول، وهذا ما ينسحب على من يقوم بملاحقة ظاهرة التّناص في الابداع، وليس المبدع فقط.

تتابع "رولا عبد الحميد" في قصيدتها "غنِّ فالأرضُ تسمع" استخدامها لمفردات النّصّ القرآني وتوظيفها في قصائدها فتقول:

"غنّ بني

عذبٌ صوتك كصوتِ الأرض

وجميلٌ وجهكَ كوجهِ يوسف." ص101

إشارة إلى الحسن اليوسفي الوارد في سورة "يوسف" والتّناص في الصّورة لأن القرآن أحسن القصص، وكيف يحيلنا ذلك إلى دور امرأة العزيز والنّسوة في مراودته عن نفسه، والعلاقة مع جمال وجهه، وتقول:

" **غنٌّ لعلّ الصّخور تحنّ**

لعلّ الليل ينسلخ." ص103

مستفيدة من الآية القرآنية "والليل نسلخُ منه النّهار". حالمةً بنهارٍ قريبٍ وسلامٍ آتٍ لا محالة.

وتمضي الشّاعرة تنهل من النّصوص المقدّسة وتطرق باب قصّة الخلق وأبوّة آدم لخلقه ومسؤوليته عن هذا الخلق كونه الأب، حتى الآن، فتقول:

" **أبي آدم**

الوداعُ قاسٍ

أحمل حقائبك وأمضِ

احملني وامضِ

فهنا تغيّرت كل الأشياء." ص115

وتوظّف رحلة الشّتاء والصّيف التجارية لقبيلة قريش والوارد ذكرها في القرآن الكريم، فتقول:

أنت ترحل

رحلتي الصيف والشتاء." ص 123

من قصيدة "قف ببابِ قلبي".

وفي الصفحة 126 تقول:

" **تنتظرني عربة تجرها خيولٌ ذهبيّة**

والغيوم تظلّلني

والمنّ والسلوى يغطّي الأرجاء"

مفرداتٌ من النّصّ القرآني، وإحالةٌ إلى المروي عن سيرة النّبي محمد(ص) من مرافقة غيمة له تظلّله خلال رحلته، تستخدمها لتمضي بقصيدتها مؤكّدةً بهذا التناص حالة التّراكم المعرفي، كقولها في الصفحة 131:

" **والجمل يمشي الهوينى**

بين دوحتين مدّ هامتين"

وقد استخدمت كلمة "مدّهامتان" الواردة في سورة "الرحمن" كدلالة على شدّة الخضرة، وهو تناص لا يتغير بالتعبير ولا الكلمة.

بذلك نلاحظ هذا الكم الكبير من التناص بأشكاله مع النّصّ المقدّس إضافة إلى شواهد أخرى من التناص اعتمدت على المثيولوجيا والتراث الفكري الشّعبي، على أن ما يمكننا قوله أن الشاعرة "رولا عبد الحميد" في مجموعتها هذه، وهي حالة من حالات الحداثة الشعرية كثيراً ما تعتمد على التناص جزئياً أو كليّاً.

ولا يخفى على الدارس ظاهرة التناص في أهمّ دواوين "أدونيس" المشهور وهو "أغاني مهيار الدمشقي" حيث يظلّ مهيار مسيطراً على كلّ الديوان، ولا يقتصر ذلك على أدونيس بل يشمل معظم المنجزات الشّعرية الحديثة، وهذا ما يجعلها نصوصاً منفتحة على الآفاق الثّقافية قديماً وحديثاً، وديوان الشّاعرة موضوع الدراسة لم ينج من حالة التناص التي لم تخفها الشاعرة بل أعلنت عنها منذ عنوان المجموعة "في شريانك آنستُ

شمساً" برمزيّة إلى تحديد مصدر المعرفة والضياء وفق رؤيتي لقصائد الديوان كأني بها قصدت الوطن، حيث آنست به واهتدت بشمسه التي تعلن ضيائها الكوني مؤكدةً على التداخل بين ذاكرتها الخاصّة، والذاكرة الجمعية أو العامة، وأكّد النقاد على أنّ أهم مصادر التناص هي الكتب السماوية، التوراة والانجيل والقرآن الكريم.

إنّ التناص من القرآن الكريم ليس عجزاً عن المواكبة والمسايرة للعصر، فالقرآن صالح لكل عصر، وهو كلام رب العالمين، ودون أن يدري الشاعر الحداثي أو بدراية تامة يحاول أن يُكسب نصه تمايزاً ومحاولةً لإدخاله في الوضوح بعيداً عن الافراط في الإبهام التي أصبحت سمة من سمات نصوص الحداثة، ويكون عامل جذب للقارئ ورافقه لمستوى النص بهذا البيان الدائم الإبهار.

وأشير إلى الأسطورة كمصدر للتناص، والتي شكّلت رافداً غزيراً لقصيدة الحداثة، كما لا بدّ من الإشارة إلى الشعر التّراثي وخصوصاً "امرؤ القيس، عنترة، أبو نواس، أبو العلاء، المتنبي" وغيرهم الكثير والتي تعتبر مصدراً للتناص، دون أن نفصل التراث الصّوفي الذي يشكّل تربة خصبة للتناص من روحه وجوهره.

وبرأيي أن الشاعرة لم تكن الوحيدة التي يدخل التناص صلب نصوصها كما ورد آنفاً، فوفق رأي كثير من النقاد، فهي جزء من حالة الحداثة الشعرية، كما لم يضعف التناص نصوصها بل دعمها وزادها قرباً من القارئ، وهذا الأمر قد يكون دافعي لقراءة هذه المجموعة ومن ثم الكتابة عنها.

وأنتَ في رحاب هذه المجموعة، حتى وأنت تغادرها تتابك حالةٌ من الوجد والخشوع، وتسيطر عليك مسحةٌ من السّكينة والهدوء، تدفعك للتّماهي مع نصوصها ومع معانيها وأفكارها التي ذخرت بها، إضافةً لما أكسبه نور الشّمس وضياءها من الأمان.

الشّاعرة كانت موفقة جداً باختيار عنوان مجموعتها، التي احتلّ التّناص من المقدس فيها حيّزاً كبيراً، وخرجتُ منها كما هي بالأمس بنور وضياء الشّمس.

أشير أخيراً إلى أن للشاعرة "رولا عبد الحميد" إصداراتٍ عديدة أعتقد أنها قاربت الأحدى عشر إصداراً.

راجياً لها دوام الألق لرفد الحداثة بكل جديد.

ديوان في شريانك آنست شمساً صادر عن اتحاد الكتاب العرب ضمن سلسلة الشعر عام 2019 ويقع في 138 صفحة من القطع الوسط.



فارس زرزور
إبداع من رحم المعاناة

أحمد بوبس

باحث وإعلامي من سورية

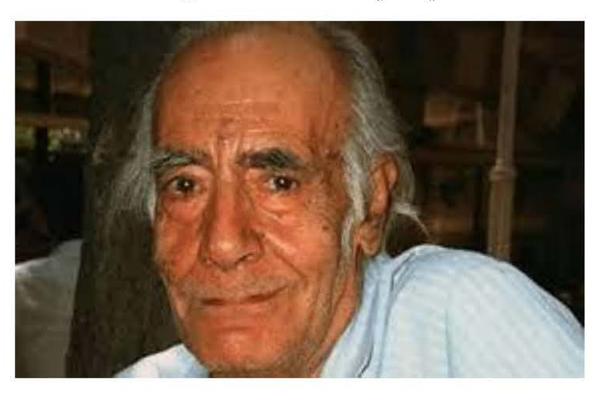
بادرة طيبة أن تقوم وزارة الثقافة بإطلاق اسم الأديب القاص والروائي فارس زرزور على المدرج الرئيسي في المركز الثقافي العربي بالميدان. وما يزيد ذلك أهمية أن فارس زرزور هو ابن هذا الحي الدمشقي الذي يقع فيه المركز. كان ذلك مناسبة طيبة لاستذكار تاريخ وعطاءات هذا الأديب الكبير، سواء في القصة أو الرواية، هذان الفنّان الأدبيان اللذان كانا الميدان الرحب لإبداعاته.

هذه البادرة كانت مناسبة طيبة لي، لزيارة المنزل الذي ولد فيه فارس زرزور عام 1929 في زقاق المشارقة الأول بحي الميدان بدمشق، هذا المنزل الذي ما زال على حاله منذ ولد فيه أديبنا الكبير، ودرس في الكتّاب ثم المدرسة الابتدائية فالمتوسطة (الإعدادية).

في هذه البيت عرف وعايش فارس زرزور معاناة الفقر المدقع، الذي وصل إلى درجة أن الأسرة لم تكن قادرة على توفير الكتب المدرسية له في المرحلة الابتدائية، فكان يذهب كل يوم إلى رفيق له في المدرسة ، فينقل من كتبه الدروس التي تلقاها من المعلم، ويدرسها في المنزل. أما في المرحلة المتوسطة، فكان يعمل في العطلة الصيفية كي يؤمن مصاريف المدرسة. ونال الشهادة المتوسطة عام 1947 . وفي هذه المرحلة نما عنده حب المطالعة ولا سيما للقصص والروايات، ولما لم يكن بمقدوره شراء الكتب، فقد كان يستأجرها من مكتبة بسوق المسكية في نهاية سوق الحميدية مقابل خمسة قروش للكتاب الواحد.

هـذا الفقـر الـذي عاشـه فـارس زرزور دفعـه كـي يعمـل في التعليم في المرحلـة الابتدائية، فقد كان وقتها يتم تعيين حملة الشهادة المتوسطة (الإعدادية) معلمين في المرحلة الابتدائية ، وقبلها كان يتم تعيين حملة الشهادة الابتدائية (السـرتفيكا). وبالفعل تقدم إلى المسابقة التي أعلنتها وزارة المعارف (التربية اليوم) لاختيار معلمين للمرحلة الابتدائية وتم قبوله، ومن ثم تعيينه في محافظة الجزيرة (الجزيرة السورية) وبالتحديد في قرية (بيت علو) من أعمال مدينة الحسكة. وهناك أمضى عامين احتك خلالهما بحياة الريف، وعرف معاناة الفلاحين الذين شغلوا فيما بعد معظم مساحات إبداعاته الأدبية.

خلال عمله في التعليم درس فارس زرزور (دراسة حرة) الشهادة الثانوية، ونالها عام 1949. فانتسب على الفور إلى الكلية الحربية، متأثراً برواية الكاتب الألماني إيريش ماريا ريماك (كل شيء هادئ في الميدان الغربي). والشيء الغريب أن هذه الرواية التي تصور أهوال الحرب وبشاعتها على الجبهة الألمانية في مواجهة الجيوش الأوربية في الحرب العالمية الأولى، والتي تجعل المرء يشمئز من كل شيء اسمه عسكرية، هي التي دفعته إلى التطوع بالجيش.



تخرج فارس زرزور من الكلية الحربية عام 1951 ضابطاً برتبة ملازم، وتدرج في الرتب العسكرية حتى وصل إلى رتبة نقيب. وأمضى شطراً من حياته العسكرية في الجبهة بمواجهة العدو الصهيوني، وشارك في العديد من المعارك ضد جيش العدو الصهيوني، وأصبحت هذه المعارك مادة للعديد من قصصه. وكانت آخر مهمة له أن عين ملحقاً عسكرياً في السفارة السورية بمصر، وعام 1959 تم تسريحه من الجيش بسبب ميوله اليسارية. ولتنطبق عليه حكمة (ربّ ضارة نافعة)، فقد تفرغ لكتاباته وإبداعاته الأدبية، فكسبت المكتبة العربية درره من القصص والروايات.

بدأ فارس زرزور خطواته الأولى في الكتابة القصصية في النصف الثاني من أربعينيات القرن العشرين، وبالتحديد في الفترة التي عمل فيها بالتعليم في الجزيرة

السورية، متأثراً بمعاناة الفلاحين هناك. وخلال دراسته في الكلية الحربية بدأ ينشر قصصه في مجلة (الجندي) موقعة بقلم (طالب الضابط فارس زرزور)، وكانت هذه المجلة تستقطب وقتها كبار الكتاب والأدباء السوريين والعرب. وكانت معظم قصصه تدور حول معاناة الفلاحين في الجزيرة السورية – حيث عمل في التعليم – مع الثلاثي الظالم، اضطهاد الإقطاعيين لهم ومعاملتهم كالعبيد، وجبروت نهر الفرات الذي يفيض كل عام فيُهلك الزرع ويقتل الماشية ويدمر البيوت ويزهق الأرواح، وسنوات الجفاف التي تسبب لهم الجوع بسبب قلة المحاصيل الزراعية. وبذلك اختار فارس زرزور ومنذ بدايته الواقعية الاشتراكية هوية لقصصه ورواياته.

وتابع بعد ذلك النشر في كبريات الصحف والمجلات الأدبية في سورية والوطن العربي، وأذكر أنه عمل معنا في مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، وبالتحديد في ملحق الثورة الثقافي، حتى رحيله بتاريخ الجمعة 24 كانون الثاني 2003.

إبداعاته الأدبية :

اختار فارس زرزور القصة والرواية كفنين أدبيين لإبداعاته، وكما ذكرت كانت معاناة الفقراء وبشكل خاص الفلاحين الذين عايشهم وعاش معهم في أكثر من مكان، تشكل همه واهتمامه الكبيرين. وتمثل هذا الجانب العديد من رواياته وقصصه.

- (حتى القطرة الأخيرة) مجموعة قصصية صدرت عام 1960، وتناولت في مجملها نضال الإنسان في مختلف جوانب الحياة حتى الرمق الأخير في حياته. وتضم عدداً من القصص التي عاشها وعايشها فارس زرزور على الجبهة السورية مع العدو الصهيوني في السنوات الأولى لعمله العسكري، ومنها قصص (حتى القطرة الأخيرة) و(يا أبنائي)، لكن أهم هذه القصص قصة (شجرة البطم)، وهي شجرة حقيقية كانت منتصبة على تل العزيزيات في الجبهة السورية الإسرائيلية في خمسينيات القرن العشرين، وكانت قطعة فارس زرزور العسكرية ترابط بجانب هذه الشجرة التي شهدت العديد من المعارك بين قطعة فارس زرزور العسكرية وبين جيش العدو



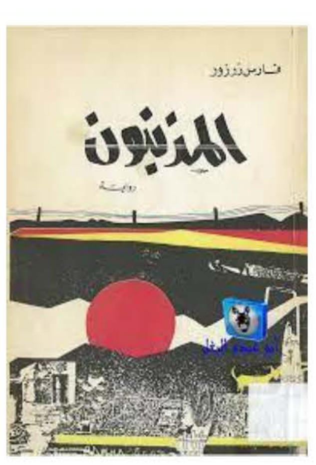
الصهيوني، لكن الشجرة ظلت راسخة في الأرض، متشبسة بجذورها، رغم أن رصاصات العدو قد أصابتها مرات عديدة، فثقبت صدرها وشققت لحاءها. وتمثل هذه الشجرة في قصة فارس زرزور معاني الصمود والتشبث بالأرض. ولجمال هذه القصة ومعانيها الوطنية، كانت مقررة في منهاج الأدب العربي لطلاب الصف الثالث الإعدادي.

- (اللاجتماعيون) رواية صدرت عام 1970، ويمكن أن تنضوي تحت عنوان السجن السياسي، وتعبر عن رفض بطل الرواية للواقع بكل مفرزاته.

- (الحفاة وخفي حنين) رواية صدرت عام 1971، وتناول فيها معاناة فلاحي حوران مع الإقطاع، وما كانوا يتعرضون له من فقر ومهانة وحتى لانتهاك لأعراضهم. وكتب فارس زرزور هذه الرواية خلال الفترات التي عاشها في حوران عند والده الذي كان لديه هناك دكان للبيع بالمقايضة، لمس خلالها معاناة الفلاحين هذه.

هذه الرواية تحولت إلى مسلسل تلفزيوني حمل عنوان (السنوات العجاف)، على يد المخرج طلحت حمدي عام 1984، وبطولة الممثل أحمد عداس الذي مثل دور الإقطاعي (الأغا)، وتناول المسلسل معاناة فلاحي أهل حوران مع الإقطاع، ممثلاً بأحمد عداس. لكن المسلسل حمل الكثير من المبالغات التي أزعجت أهل حوران، وتعرض للكثير من الاعتراضات منهم، لأنهم رأوا فيه إهانة لهم، وتعرض وقتها المخرج للتهديد بالقتل، كما تعرض الممثل أحمد عداس للاعتداء عليه بالضرب عند مدخل مبنى التلفزيون في ساحة الأمويين، الأمر الذي اضطر إدارة التلفزيون إلى إيقاف عرض المسلسل، ومنع إعادة عرضه مرة ثانية.

- (المذنبون) رواية صدرت عام 1974، وتحكي عن معاناة الفلاحين في سنين الجفاف دون أي اهتمام من الدولة في معالجة مشاكلهم.



- (آن له أن ينصاع) رواية صدرت عام 1980، وتتحدث عن إنشاء سد الفرات في منطقة الطبقة. صحيح أنه يتحدث فيها عن أهمية السد في لجم جبروت نهر الفرات وفياضاناته المدمرة، إلا أنه لا ينسى أن يتناول معاناة الفلاحين مع الإقطاع الذي كان متجذراً في تلك المنطقة، وركز فيها بشكل خاص على تشغيل الفتيات الصغيرات في سن ست أو سبع سنوات خادمات في بيوت الإقطاعيين، وما يعانين من مشاق وذل وانتهاك لأعراضهن.

حسن جبل :

تقف رواية (حسن جبل) في قمة إبداعات فارس زرزور الروائية والقصصية، وترتقي هذه الرواية إلى قمة الواقعية، فهي تتناول قصة حياة شخص حقيقي من لحم ودم. بل إن هذا الشخص كان له تأثير كبير في حياة فارس زرزور نفسه.

فحسن جبل مناضل طبقي ووطني، شاهد وعاش معاناة أهل غوطة دمشق مع الإقطاع، وبشكل خاص في بلدته (ضُمير) التي تقع في الطرف الشرقي الجنوبي لغوطة دمشق على تخوم البادية. وانتقاماً لهم قام بقتل أحد الإقطاعيين في ثلاثينيات القرن العشرين، ثم التحق بالمجاهدين ضد الاستعمار الفرنسي في غوطة دمشق الشرقية. وامتد به العمر حتى شهد جلاء المستعمر الفرنسي عن سورية. وتوفي ودفن في مقبرة بلدته (الضمير)، وحمل الوجه الأمامي لشاهدة قبره عبارة (ضريح المرحوم حسن عبد القادر جبل – ولد عام 1896م)، والوجه الخلفي عبارة (توفي في 1971/6/21).

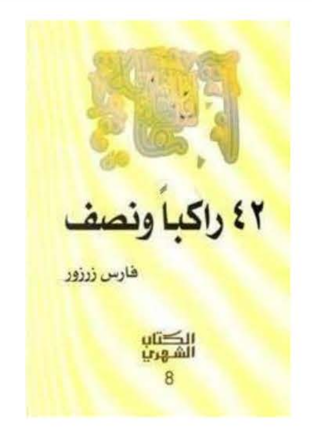
وتشاء الصدف أن يتعرف فارس زرزور على حسن جبل، فقد كان هذا الأخير يتردد على الشقيق الأكبر لفارس في دكانه لبيع الخضراوات والفواكه، وعرف حكايته، فعكف على زيارته مرات كثيرة في منزله في بلدة الضمير، حتى عرف حكايته من ألفها إلى يائها. وقام بعد ذلك بصياغة حياة هذا الثائر المناضل في هذه الرواية البديعة. وأكثر من ذلك فقد ارتبط فارس زرزور بقرابة النسب مع حسن جبل، حين تزوج ابنته حكمت.

وفي حدود اطلاعي فإن هذه الرواية هي الرواية الوحيدة التي تناولت حياة شخصية حقيقية وباسمه الحقيقي، وصدرت مطبوعة وهو على قيد الحياة. فالرواية أنهى فارس زرزور كتابتها عام 1966، وصدرت عن وزارة الثقافة عام 1969، أما بطلها حسن جبل فقد توفي عام 1971.

وغير هذه الروايات والمجموعات القصصية، صدرت لفارس زرزور الأعمال التالية:

- (42 راكباً ونصف) مجموعة قصصية – دمشق 1969.
- (لن تسقط المدينة) رواية – دمشق 1969.
- (الأشقياء والسادة) رواية – دمشق عام 1971.
- (لا هو كما هو) مجموعة قصصية – تونس عام 1975.
- (غرفة للعامل وأمه) قصة – دمشق 1967.
- (أبانا الذي في الأرض) مجموعة قصصية – دمشق 1985.
- (كل ما يحترق يلتهب) رواية – دمشق 1989.







معارك الحرية في سورية :

بعيداً عن القصة والرواية، وضع فارس زرزور كتاباً تأريخياً مهماً عن نضال الشعب العربي السوري من أجل نيل حريته واستقلاله من براثن المستعمر الفرنسي. ويمتاز الكتاب بشموليته. فقد تناول فيه جميع الثورات التي قامت في وجه المستعمر الفرنسي، بدأ من أولها ثورة الشيخ صالح العلي في جبال الساحل وثورة إبراهيم هنانو في جبل الزاوية، ومروراً بالثورات التي قامت في جميع أنحاء سورية، في السويداء ودمشق وغوطتها وحمص حماة وحلب والجزيرة السورية، وصولاً إلى تحقق الجلاء وخروج المستعمر الأجنبي. وفي الكتاب تحليلات مهمة عن أسباب الانتصارات التي حققها الثوار في الكثير من المعارك، وعن سبب الاخفاقات في معارك أخرى.

والكتاب فاز بجائزة قائد الجيش العربي السوري للبحوث العسكرية والقومية عام 1962، وصدر عن دار الشرق للنشر والتوزيع بدمشق في العام نفسه.

عدالة من رحم الغيب



د. طالب عمران

كاتب مختص بأدب الخيال العلمي من سورية

الحياة تجربة غير مكتملة، وتجاربنا تكمّل بعضها بعضاً، وكما يختلف البشر عن بعضهم ببصمات أصابعهم وبصماتهم الوراثية، يختلفون في تفاصيل حيواتهم.

تجارب فرديّة غير مكتملة، ولكنها تكمّل بعضها بعضاً، وعندما يحتاج الإنسان النقيّ الخالي من الحقد والأنانية، والذي يعامل الناس بمحبّة حتى من ظلموه، إلى من يقف إلى جانبه، قد يجد كائناً من رحم الغيب يتسلّل بثقة إلى حياته، فيساعده في الانتصار على متاعبه المحيطة به.

هاني فتى صغير، تصليه زوجة أبيه كراهية، لا يجرؤ والده على الحدّ منها، فيهرب إلى الطبيعة يعيش فيها ويصل البيت متحمّلاً تعذيب زوجة أبيه ليمر اليوم، ويأتي الذي يليه ليهرب إلى الطبيعة من جديد.

ووداد، فتاة صغيرة، مات والداها بقذيفة غادرة، وأصبحت يتيمة، تتولّاها قريبة لأهلها، وتكون أيضاً شديدة القسوة عليها، فتهرب من الجحيم في بريّة واسعة، فيها الأفاعي والزواحف والوحوش التي لا تخاف منها كما تخاف من عفراء التي تربيها.

1

اعتاد الخروج إلى البساتين المحيطة بالقرية، يدرس دروسه، ويعاين النباتات والأشجار، وأحياناً يتابع الحشرات وهي تطير، وخاصة حشرات الأشجار واليعاسيب التي تطلق أصوات زقزقتها.

اعتاد هاني على الهروب من البيت، حتى لا ترهقه زوجة أبيه بالعمل، دون أن تشفق عليه وهو في الرابعة عشرة في الصف الثامن، فلقد كانت منذ أن دخلت البيت كزوجة لأبيه ترهقه بالعمل، وأحياناً تضربه إن قصر معها.

نشأت بينه وبين الطبيعة علاقة خاصة، كان يتسلق الأشجار ويجلس فوق أحد أغصانها المتينة لساعات، وهو يقرأ في كتبه الدراسية، وأحياناً في كتب وقصص يستعيرها من مكتبة المدرسة.

ويمر الناس قرب الشجرة ويسمع أحاديثهم، وأحياناً يكتشف بعض أسرارهم، ويظل صامتاً حتى لا يسمع أحد منهم صوت سعاله، أو حركته أحياناً.

وفي أحد الأيام، وهو يستعد لتقديم امتحان الصف الثامن، في العطلة التي تسبق الامتحان، سمع أصواتاً غريبة. كانت تقترب من شجرته التي يحبها وكان يجلس تحتها مستنداً على جذعها:

- كانت أشكالهم غريبة، رأيتهم بعينيّ.

- يا أم سعد، ما تقولينه ليس منطقياً.

أقسم لك يا خليل، أنني رأيتهم وسمعت أصواتهم الأشبه بأزيز.

- عند بزوغ الفجر؟

- نعم. كنت أتوجه إلى الحقل لتفقد ابني الذي يحرس نتاجنا من الثمار هناك، ثلاثة أشبه بأشباح، رجلان وامرأة كما خمنت، قاماتهم طويلة ونحيلة ويرتدون ألبسة متشابهة.

- وكيف اختفوا؟

- والله لا أدري، اختفوا هكذا فجأة.

- ألم تبحثي عنهم؟

- بصراحة خفت منهم، أنا امرأة وحيدة عزلاء، وهم.

- هم ماذا؟

- ربما كانوا من الجان، قرأت الكثير من السور القصيرة وأنا أسبّح الله، وأدعوه أن يحميني، كما قلت لك، أشكالهم ليست عاديّة، كأنهم ليسوا بشراً.

فكّر "الحمد لله أنني صعدت الشجرة واختبأت بين أغصانها".

- أتسمع؟ هناك أناس قادمون، ربما كانوا من الأغراب؟

- اهدأي يا أم سعد، هم من أهالي القرية.

كانت هناك أصوات أخرى تقترب:

- صبّحكم الله بالخير؟ ما بها أم سعد؟ تبدو خائفة.

- إنها عائدة من الحقل الذي ينام فيه ابنها ، لا أعرف سبب خوفها.

- ربما رأت ضبعاً ، أو ثعلباً أو.

قالت مقاطعة:

لا ، لم أر حيوانات مفترسة ، رأيت كائنات طويلة نحيلة اختفت فجأة.

من الجان يعني؟ تحادثوا معك؟

- لا ، لم يتحادثوا ، ولم يقتربوا مني ، كانوا يديرون ظهورهم ويتحادثون بأصوات أشبه بأزيز.

- أنت امرأة شجاعة ، ورغم أنك في الثمانين من عمرك ، وتخرجين إلى البرية كثيراً ، لم يسمع عنك أنك خفت في كل رحلاتك حتى الليلية منها.

- هذا ماكنت أقوله لها يا شاهين.

قال المدعو شاهين:

- يا عم سليمان قريبتك أم سعد ، ربما لم تكن مستيقظة جيداً ، مازالت تشعر بالنعاس وهي تتجه صوب حقل ابنها ، البعيد عن القرية.

أجاب العمّ سليمان:

- لا والله يا شاهين ، هذا ليس صحيحاً ، لقد كنت في كامل وعيي.

- لا بأس ، هيا نرافق شاهين إلى القرية ، هه ، من كان معك؟ لم تكن وحيداً ، وقد انفصلت عنهم وجئت لرؤيتنا؟

- كانت معي أخت المختار صبحة وابنها ناظم ، يحملان سلال التين وهما في طريقهما للقرية.

هناك الكثير من أشجار التين في بستان المختار.

- وهم يبيعون التين في المدينة القريبة ، وسوف يلحق بهما ابن المختار وزوجته وأختها ، بسلال أخرى من التين. المهم يا أم سعد لم تتحادثي مع الغرباء؟

- بصراحة خفت ، كما قلت لك هم ليسوا من البشر ربما كانوا جنّاً.

- يجب ألا تخافي يا أم سعد ، الجنّ قد يظهرون لك بأشكال مختلفة ، ربما بأشكال حيوانية ، المهم ربما كانت مشاهد لأناس ظهروا لك ، من خلال الأشجار والنباتات العالية ونحن في فصل الربيع.

قال سليمان مؤكّداً:

- أنت معلم في المدرسة، ومعروف أنك مثقّف وتعرف الأجوبة على الكثير من الأسئلة، ألا تعتقد أنها رأت شيئاً؟ أو خيّل لها؟

ردّت أم سعد بغضب:

- رأيتهم وأقسم على ذلك بالله، ثم أنا لست مجنونة يا سليمان.

قال شاهين:

- استغفر الله لم يقصد العم سليمان شيئاً من ذلك، لا تثر غضبي منه هيا نرجع إلى القرية.

***

هبط هاني من الشجرة، وهو مستغرب من الحديث الذي حكته أم سعد عن غرباء أشبه بأشباح، وكان يحبّ الأستاذ شاهين، معلمه في الصف الخامس، ولم يقم بأية حركة على الشجرة حتى لا يفاجؤوا بوجوده.

جلس لبعض الوقت مستنداً على جذع الشجرة، كانت الساعة تقارب العاشرة صباحاً وقد بدأت الشمس ترسل حرارتها، ومازالت الطيور تتحرك وقد بدأت صغارها في التفقيس في أعشاشها.

يجب أن يعود للبيت لتناول بعض الطعام ثم العودة إلى مملكته الصغيرة في هذه البريّة الواسعة، التي ترفل بالخضرة. وفجأة سمع أصواتاً تقترب. صعد الشجرة من جديد. لم ير شيئاً، من خلال الأغصان. كانت الأصوات قد اقتربت من الشجرة:

- متأكد يا عرفان من المكان؟

- نعم يا عم سرحان، قلبنا المنطقة عليها ولم نجد شيئاً.

- وأنت يا عفراء، أشرت على الطريق الذي سلكته (وداد) فمشينا به منذ عدة ساعات ولم نرها.

- آه يا إلهي، أين اختفت الصغيرة؟

- يجب أن نبحث هنا جيداً لا بدّ وأنها بين الأحراج، أو في حفرة قليلة العمق، أو حتى في كهف، أنتِ المسؤولة عن هرب الصغيرة يا عفراء.

- آه يا إلهي، لم أكن في وعيي، أخطأت معها دون أن أدري.

- هيا نتابع بحثنا عنها، أرجو أن نعثر عليها، الوضع ليس سهلاً.

- فتاة بريئة صغيرة، أنت كنتِ سبب هروبها، لماذا؟ حرام عليك.

- أعترف أنها غلطتي.

- وإن ضاعت ولم تعد، أو حدث لها حادث، ألن يعذبك ضميرك؟

- يكفي يا عرفان، لست بلا ضمير.

2

فكّر هاني" هل هؤلاء هم الغرباء الذين خافت منهم أم سعد؟ أم هم غير ذلك؟ سأهبط الآن من الشجرة وأذهب إلى البيت لأتناول بعض الطعام وأعود".

حين وصل إلى البيت كانت زوجة أبيه تنتظره، وهي غاضبة:

- أين كنت؟ تصيع كعادتك؟

- لست كذلك، أنا أدرس كما تعرفين والامتحان قريب.

- خذ هذه العلبة الفارغة، وضع فيها الكتب التي على (عليّة المطبخ).

- لماذا؟ ماذا تفعلين بتلك الكتب؟

- سنلقيها خارجاً أو سنرسلها إلى بائع كتب قديمة لنبيعها.

- ولكنها كتب تخصني، هدايا من المدرسين لتفوقي، وبعضها أنا اشتريتها عندما كانت أمي موجودة.

- هيا املأ هذه العلب الفارغة بسرعة.

- ولكن؟

- أتناقشني يا تافه؟ هيا بسرعة قبل أن أعاقبك وتعرف كيف؟

أمري لله.

- "يا إلهي أممكن أن يحدث ذلك لي بكل هذه البساطة".

سمع صوت والده:

- هاني، أين أنت؟

سمع صوتها الساخر:

- يوضب كتب (السقيفة) في علب الكرتون الفارغة. كما قلت لك سنرسلها إلى بائع الكتب القديمة.

- وهل رضي بذلك؟

- رضي أم لم يرض، هذا قراري.

- هو في (السقيفة) إذن؟

- نعم، أتريده لشيء؟

جهّز علبة كتب ثقيلة وحاول الهبوط على درجات السلّم الخشبي العتيق، ولكنّ إحدى درجات السلّم انكسرت فسقط على الأرض وفوقه جزء من العلبة الثقيلة وهو يتأوّه صارخاً، هرع إليه والده:

- هاني، كيف سقطت هكذا؟

قال متاوّهاً:

- إحدى درجات السلم الخشبي مهترئة، آه، أشعر بألم فظيع في ظهري. وأنا أوضب الكتب في علب الكرتون الفارغة.

- ألا تستطيع أن تنهض؟

تأوّه وهو على وشك البكاء:

سأحاول.

- "آه. يا رب، تلك الشريرة تريد سلبي الكتب، وإبعادها عنّي".

- ما شاء الله، كسرت درجة السلم؟

قال الأب محاولاً التخفيف من غضبها:

- انكسرت الدرجة لثقل جسمه مع إحدى العلب المليئة بالكتب، ألا ترين كم يتألم، يؤلمه ظهره؟

قالت صارخة:

- لا تمثل علينا، هيّا، وضّب الكتب المتناثرة، بسرعة في العلبة، ويجب أن تتابع ملء الصناديق الفارغة. انهض، لا تمثل علينا.

قال منفجراً يبكي:

- لست أمثل، أنا أتألم، لا تصرخي عليّ هكذا، واللّه لست أمثّل.

ستتعرض للضرب، سأحضر العصا.

حاول الأب التدخّل:

- سلوى أرجوك، هو يتألم فعلاً.

قالت بغضب:

- سترى كيف سينهض مع أوّل ضربة عصا.

- "يا إلهي أعنّي، سأجرّ نفسي خارجاً. آه. أشعر بألم فظيع في ظهري". قال يرجوه:

- ساعدني يا أبي، في الخروج من هنا. ستضربني.

ولكن، ستأتي سلوى سريعاً.

- أنا ابنك البكر، تخاف منها؟

- سلوى، لا تضربيه، هو يتألم.

كانت تحمل العصا الغليظة:

- سترى كيف سينهض كالقرد.

انهالت عليه دون تردّد بالضرب بقسوة:

- انهض أيها القرد، سأشبعك ضرباً.

فوجئ هاني بالضربات تلسع جسمه، فصرخ مذعوراً من الآلام الهائلة، فصرخ وهو ينفجر بالبكاء:

- ابتعدي عني، ابتعدي، آه. تضربينني على ظهري، قاتلك الله. يا إلهي. أعنّي.

حاول أن يجرّ نفسه إلى الخارج، دون أن يتوقّف الضرب من العصا الغليظة، وهي تصرخ بساديّة:

- يا وغد، تشتمني؟

تمكن بصعوبة من جرّ نفسه والخروج من البيت والضربات تنهال عليه وهو يتألم بشكل فظيع يكاد يصل إلى البكاء، لولا أن كتم ألمه بقوة شديدة، وقد رأى والده يقف محايداً دون أن يتدخّل، وما إن خرج من البيت حتى تلقفته يد عجوز قوية، أمسكت به، كانت والدة أمه:

- أيتها المعتوهة، ماذا فعل لك؟ قاتلك الله، تعال يا بني.

سألت زوجها:

- من هذه الحيزبون؟

قال الأب مرتبكاً:

- إحدى الجارات، يكفي يا سلوى، أغلقي الباب.

- ألم تر كيف يمثّل؟ يتظاهر بالألم.

- الصبي يتألم فعلاً، هيا لا تفتحي الباب، اتركيه يذهب. سيعود بعد أن يخف ألمه.

قالت بقسوة:

- أكمل ما بدأه إذن، أصلح الدرجة أولاً، كان يجب أن أثبتها أمس ولكن نسيت.

- وتعرفين أن هناك درجة مخلخلة.

- اسكت، واذهب لعملك، يا حبيبي، عملك في تعبئة الصناديق، وعندما يعود ابنك البكر سينقلها إلى المكتبة.

وتابعت بسخرية:

- ابنك البكر؟ أنا حامل وسأنجب لك الكثير من الأولاد حتى تنسى هاني وأمه.

فكّر منزعجاً وقد أسقط من يده: " يا إلهي، ماذا أفعل؟ هاني يتألم، جيّد أني لم أقل لها أن العجوز هي أم والدته".

3

ساعدته العجوز حتى سيارة أجرة أوقفتها، وهي تبكي حزينة عليه، أعطت السائق العنوان القريب، سألته:

- تتألم يا حبيبي؟

قال السائق:

- هل أوصلكما للمستشفى يا خالة؟

سألت هاني قبل أن تجيب السائق:

- تتألم كثيراً يا بني؟ قل لي، هل بحاجة للمستشفى؟

كبت ألمه متشدّداً:

- لا أريد الذهاب للمستشفى.

- جارنا طبيب عظمية سأطلب منه معاينتك.

قال السائق:

- إذن سنذهب للبيت؟

- نعم، أرجوك بسرعة.

- إن شاء الله يا خالة.

ضربتني بالعصا يا جدتي، آلام ضربات العصا أقسى من سقوطي على السلم.

قال السائق معلّقاً:

- زوجة أبيك، تلك المرأة التي يقطر من عينيها الشرّ.

- تعرفها؟

أحياناً تصعد معي، أسكن قريباً من هنا، وتعتبرني أشبه بخادم لها تطلب مني نقل الأغراض من السوق وإيصالها وهي بصحبتي إلى البيت، لا تبدو امرأة متوازنة، كيف تزوجها والدك؟

قالت الجدّة:

- ألقت حبائلها عليه بعد وفاة زوجته، كان هاني صغيراً، وأختاه كبيرتان نسبيّاً، كانت الصغرى مخطوبة وتزوّجها خطيبها سريعاً، والكبرى متزوجة.

لذلك وقع هذا الفتى المسكين تحت رحمتها؟

- نعم، كدنا نصل. أرجوك قف أمام مدخل البناء العالي.

- سأساعدك يا خالة في إسناده ليصل البيت.

***

مدّدته في الصالة، واتصلت بالطبيب ترجوه القدوم لحالة إسعافيه، وخلال دقائق كان يعاين هاني:

- بعض الرضوض، ستزول سريعاً، ولكنّ هناك كدمات زرقاء على ظهره ليست من السقطة بالتأكيد؟

قالت العجوز بحزن:

- من ضربات عصا تلك الآفة زوجة أبيه.

شدّد الطبيب من عزيمة الفتى:

- أنت فتى قوي، رغم أنك نحيف قليلاً، ولكن سترتاح سريعاً، لا تقلق أجارك الله من أن السقطة لم تتسبب بأي كسر. سترتاح بعد هذه الحقنة، إنها مسكن.

- شكراً لك يا دكتور.

- لا بأس يا خالة، كان المرحوم زوجك أحد أساتذتي في المدرسة، أنا جاهز لأية خدمة، اعتبريني في مقام ابنك.

- بارك الله بك يا بني.

- انتبه لنفسك يا هاني.

ثم قال بصوت خافت:

- حاول أن تساير زوجة أبيك.

شكرته العجوز وودّعته حتّى الباب، ثم عادت إلى الصبيّ وقلبها مفطور عليه:

- حبيبي هاني، ارتح قليلاً، الطبيب وفقه الله، أعطاني الأدوية أيضاً. وكتب كيفية استخدامها بدقة. كل شيء واضح فيها.

- أشعر بنعاس، من المخدّر.

- لا بأس يا حبيبي، ارتح قليلاً.

غفا الصبيّ خلال لحظات. جلست تتأمّله وهي تبكي مقهورة على وضعه وشردت في الماضي تتذكّر أمّه ومرضها الفجائي ثمّ موتها الذي سبّب للعجوز حزناً دفينا وقد كانت ابنة محبّة لم تترك زيارتها والاطمئنان عليها يوماً، وأوصتها قبل أن تموت بهاني الذي كان في العاشرة. كأنّها كانت قلقة عليه من أمر ما لم تبح به لأمّها. كانت العجوز متأكّدة أنّ ابنتها كانت تخفي شيئاً خطيراً عنها حتّى لا تزعجها. رنّ جرس الهاتف فأيقظها من شرودها فرفعت السمّاعة، كان والد الصبيّ:

- كيف حال هاني؟

- قاتل الله تلك المتوحشة، التي تركت آثاراً كأنها آثار تعذيب على ظهره.

- المهم هو بخير.

- لم يمت بعد، لا تقلق.

أغلقت السماعة في وجهه: " قلق عليه؟ يتظاهر بذلك وهو ينفذ لتلك المتوحشة كل طلباتها، آه يا هاني المسكين".

ما بين اليقظة والنوم وهو في هلوسة حقنة المخدر، شعر أنه ينتقل إلى شجرته المميّزة التي يقضي الوقت فوقها خلال الربيع والصيف وحتى بعض أيام الخريف.

كان يقلّب في دفتره، حين سمع صوت بكاء فتاة صغيرة، كانت تزحف تحت الشجرة، حتى استندت إلى جذعها، وهي تردّد:

"ماذا أفعل أنا جائعة، آه، إن شاء الله أظلّ بعيدة عنهم، بعيدة عنها تلك المرأة الظالمة. ماذا أفعل؟ لا أثر حتى لماء هنا".

فكّر" قد تكون الفتاة الصغيرة التي يبحثون عنه"؟.

وصلته أصوات غريبة، متداخلة:

- تلك الصغيرة الهاربة.

كانت أصواتاً متقطّعة بعضها مفهوم وبعضها الآخر كأنّه أصوات أجهزة الكترونيّة ثم بدأت الأصوات تنتظم:

- إنها تتألم، يجب أن ننقذها.

- هيا يا دورا ساعديها.

- وذلك الصبي الهارب من جحيم عذاب زوجة أبيه يجب أن ننقذه.

- معك حق يا دورا.

رأى كأن أشخاصاً غرباء يظهرون تحت الشجرة:

- هيا يا صغيرة، تعالي معنا.

- من أنتم؟

- جئنا. لنساعدك. تبدو خائفة يا(سولو).

- لماذا لا أرى وجوهكم.

قال أحدهم:

- يجب أن نغيّر أشكالنا لنصبح قريبين من أشكالهم.

- معك حق.

ظهروا لهاني أشخاصاً من أعمار مختلفة، كانت الصغيرة تكرّر كلماتها:

- أنا جائعة.

- سنطعمك وتشربين العصير. هيا يا(سولو) ساعدها.

- جئنا لنساعدك، تعالي، لا تخافي مني.

لم يروا هاني بعد. لكنّه سمع صوتاً يناديه:

- هاني أنت في أعلى الشجرة، اهبط يا بنّي، لن نؤذيك.

كانت امرأة تشبه أمه، شعر نحوها بالألفة:

- أنا قادم، سأهبط من الشحرة، كم يبدو وجهك أشبه بوجه أمي؟

شعر أنه يغوص في عالم غريب، قبل أن يستيقظ، كانت جدته إلى جانبه نائمة، شعر وهو يستعيد حلمه، أن الفتاة الصغيرة بحاجة لمساعدة، ولكن من أولئك الأغراب الذين يبدون مختلفين؟

هل هم حقيقة؟ أم أن حلمه بهم مجرد حلم؟ شعر أنه يتخدّر من جديد وهو يغرق في دوار جديد من الغياب عن الوعي، في حلم آخر.

4

وفي ذلك الوقت لم يترك سرحان وعرفان وعفراء، مكاناً في تلك المنطقة، إلاّ وبحثوا فيها عن (وداد) الصغيرة التي كانت تختبئ وسط دغل كثيف.

كانوا قلقين على الفتاة التي هربت من ظلم من حولها، وهي اليتيمة التي تعيش في بيت أحد أقربائها بعد وفاة والدها ووالدتها جراء قذيفة غادرة أصابتهما وهما في ساحة من ساحات المدينة في طريق عودتهما إلى البيت.

كانت عفراء تصرخ، راجية أن تسمعها الصغيرة:

- وداد، يا حبيبتي أين أنت؟

قال عرفان:

- لو سمعت صوتك، لما ظهرت، لا داعي لتنادي عليها.

وقال سرحان:

- هي أمانة عندك، كل الوقت خائفة من غضبك وتقلبك، أنت إنسانة غير سويّة في علاقتك معها، هي ليست خادمتك.

- أنا أخطأت في حقها أعرف، والله لم أكن أقصد.

ليست المرة الأولى، أصبحت تشكلين رعباً لها، وأنت أيضاً تطلبين منها أن تصمت عن ظلمك؟ معقول؟

- والله يا عرفان لم أقصد.

- اعتبريها ابنة لك، هي فتاة ذكية جداً، ولم تزل صغيرة، لماذا هذه المعاملة، أنا أخوك وأعرف أنك سيئة في بعض الأحيان، أعرفك جيداً يا عفراء، إن رغبت بشيء ستفعلينه دون تردد حتى ولو كان خاطئاً.

قال سرحان:

- لا تتجادلا كثيراً لا فائدة من اللوم والعتاب، هيا نتابع البحث.

- أنا في أشد الحرج يا عم سرحان، أنت جدّ الصغيرة، وأخطأت عفراء بأن تولّت رعايتها وتربيتها، رغم أنك لم تكن راضياً عن ذلك.

- الصغيرة جائعة وخائفة، أنا قلق عليها، ربما صادفها حيوان متوحش أو لدغتها أفعى، أنا في أشد القلق، هيا نتابع البحث.

قال عرفان بصوت خافت:

- لا تتصوري الخطيئة المرعبة التي ارتكبتها يا عفراء.

كانت الصغيرة ترتجف وهي تسمع صوت عفراء تتحادث مع جدّها سرحان الذي تحبّه كثيراً، والعم عرفان الذي كان يدللها كثيراً ويشتري لها الحلوى.

وكان يأخذها في نزهات إلى الحدائق والألعاب، ولكن عفراء كانت تشكل لها رعباً حقيقياً.

وهي في مكمنها، سمعت خربشة قريبة منها فانتفضت، كان ضبّاً كبيراً يقطع الدغل بسرعة، فأرعبها منظره، وبدأت تبكي وهي تدعو الله أن يبتعدوا عنها، المهم أن تبتعد عفراء، فهي لن تعيش معها وقد كسرت بالخطأ صحناً كانت عفراء تضع فيه بعض المكسّرات.

ضربتها ضرباً مبرحاً دون أن تشفق عليها، وهي توبخها على كسر الصحن، والفتاة ترتجف وتبكي من ألم الضرب، قررت حينها أن تهرب ولن تعود إلى هذا البيت الذي تعذبها صاحبته.

ابتعدت الأصوات عنها، ونداء عفراء يتردد صارخة باسمها ولكن خوفها سمّرها في مكانها ومن التعب والخوف أسندت رأسها فنامت. ثم شعرت أن أيادٍ تتلقفها وتحملها بهدوء، ولم ترغب أن تفتح عينيها إذ اعتقدت أنها تحلم.

***

استيقظ هاني كانت جدّته إلى جانبه:

- كيف حالك اليوم يا حبيبي؟

- الحمد لله، أنا بخير يا جدتي، هل اتصل والدي؟

والدك خائف من زوجته، وهو جبان مع الأسف. اتصلت أختك (نورا) تطمئن عليك، لم أقل لها أنّك عندي، إنها في مرحلة الولادة وقد تلد غداً، لم أتكلم بالسوء عن زوجة أبيك، طمأنتها أنك بخير.

- وهالة اتصلت؟

- بالتأكيد، عدّة مرّات هي الأخت الكبرى التي كانت في مقام أمك. وطلبت مني أن أحضرك إلى هنا، غداً مساءً لتتكلم معك. تقول إنها تتصل دائماً بوالدك ولا يجيبها بل تجيبها سلوى، والحجة جاهزة، أنت غير موجود.

- اسمعي يا جدتي، أنا بخير، نسيت شيئاً في المكان الذي أدرس فيه.

في البرية؟

- نعم، سأذهب لبعض الوقت وأعود.

- أتستطيع أن تحدّد لي المكان؟ سأذهب إلى هناك وأحضر لك الشيء الذي نسيته، هل هو كتاب أم دفتر؟

- لن أستطيع أن أحدّد لك المكان، هذا صعب يا جدّتي سأذهب لبعض الوقت ثم أعود.

رنّ جرس الباب الخارجي، نهضت تفتح الباب، كان أبو هاني أمامها:

- أبو هاني، خير؟

كيف حال هاني؟ أريد أن أعيده إلى البيت.

- لا. لن تعيده، هو في وضع صعب، عاينه الطبيب أمس وأحضر له العديد من الأدوية، وهو – يا كبدي عليه –نائم.

- أريد أن أراه.

- قلت لك هو نائم، هه، جئت إلى هنا دون أن تشاور سلوى، أم؟

- ماذا تقولين؟ هو ابني، أريد أن أراه.

وفجأة ظهرت سلوى خلفه، قالت بغضب:

- لا نستطيع أن نستغني عنه، هو يساعدنا في البيت، رغم أنه يهرب كثيراً بحجة الدرس، أين هو؟ بالتأكيد هو في وضع ممتاز.

دفعت العجوز تريد ان تدخل فأوقفتها بقوّة:

- إلى أين؟ الصبي ليس بخير وهو يعاني من آلام ظهره وآثار ضربات العصا.

يجب أن يعود معنا، لن أتركه هنا، أنا بحاجة إليه.

انفجرت تبكي:

- اتركيه معي، يكفي، هو يعاني كثيراً من وجوده معكم.

- وجوده معنا؟ نحن نربيه. ونعلمه أصول الحياة، أليس كذلك يا رجل؟

قال أبو هاني حانياً رأسه:

- صحيح، سلوى تفعل ذلك، وهي تعلمه أصول الحياة.

انفجرت الجدّة بغضب:

- لن أترك الصبي عندك، أنت ظالمة له، امرأة أب ظالمة، ووالده لا يستطيع الوقوف في وجهك أنت تسيطرين عليه.

- ماذا تقولين؟

قال الأب متصنّعاً الغضب ليرضي زوجته:

- ما تقوله سلوى هو الذي يجب أن يطبق، أنا أحترم رأيها.

كان هاني يستمع إلى الحوار، وهو مرعوب، وشعر أن زوجة أبيه ستقتحم عليه الغرفة، فنهض يغلق الباب بالمفتاح وهو يرتجف.

طرق الباب فاتجهت العجوز لتفتحه، ودخل الطبيب:

- أهلاً بك يا دكتور؟

- كيف حال الصبي هل هو بخير؟

قالت سلوى بفظاظة:

- بالتأكيد هو بخير؟ لماذا جئت إلى هنا لتسأل عنه؟

قالت العجوز:

- إنه الطبيب الذي عاينه.

قال الأب مؤكّداً:

- هو بخير، أليس كذلك؟

قال الطبيب:

- لا ، ليس بخير، كدماته تحتاج لوقت حتى تشفى ويجب أن يظلّ في فراشه لعدة أيام، المشكلة تلك الكدمات الزرقاء من الضرب وليس من السقطة.

قال الأب:

- قلت لك لا داعي لضربه بالعصا.

انفجر الطبيب:

- هي من ضربته؟ معقول؟ من الممكن أن أحضر لك الشرطة، وتتعرضي للسجن ببساطة بتهمة الاعتداء على فتى لم يبلغ سن الرشد بعد. أنت زوجة أبيه هه؟

قالت بوقاحة:

- وما دخلك أنت، الصبي يحتاج لتربية ولا أحد يستطيع أن يشكوني للشرطة، أنا من يشرف على تربيته.

قال الطبيب متجاهلاً:

- أرني الطريق يا خالة، أريد أن أراه.

- سأذهب معك. أنا وسلوى.

- لا داعي لذلك، قد لا يرغب الصبي برؤيتكما.

- أنا والده.

قالت الجدّة:

- ولم تدافع عنه، تعرض للضرب المبرح أمامك، اخرجا من هنا من فضلكما وحين يصبح هاني متماسكاً، سأصحبه إليكما. هيا اخرجا.

قالت سلوى:

- عندما يتحسّن سيعود؟ هه؟

- نعم، نعم.

- ما أكثر جبن الأب وخوفه، وظلم تلك المرأة الطاغية، هيا يا خالة أريد أن أرى هاني.

5

كان هاني يكاد يموت من الرعب وهو يسمع إصرار سلوى على رؤيته، رغم أنه أغلق الباب بالمفتاح، وحين سمع الباب يغلق خلف والده وزوجته، وطرقت جدّته عليه الباب، تحامل على نفسه وفتح الباب. قال الطبيب مداعباً:

- أنت بخير يا هاني، تبدو مرعوباً؟

علّقت الجدّة:

- من مجيء تلك الأفعى زوجة أبيه.

- تعال، سأفحصك، أتشكو من ألم هنا؟

- نعم، مازال ظهري يؤلمني، وخصوصاً هنا.

قالت الجدّة:

- آه. مكان ضربات العصا التي أصابته من جراء اعتداء تلك الأفعى عليه.

مازالت الآثار موجودة، وفعلاً لو قدمتِ شكوى ضدها يا خالة لحبسوها.

هي امرأة ظالمة قد تنتقم مني ومنه.

- لا بأس، المهم أن (هاني) بخير.

قال هاني متوسّلاً:

- دكتور، أأستطيع الخروج لبعض الوقت؟ نسيت شيئاً في البريّة، في الغابة التي أدرس فيها، أرجوك.

- أتستطيع الحركة دون ألم؟

- بالتأكيد. أشعر ببعض الآلام، ولكني أستطيع أن أحتملها.

- ليس اليوم، وإنما غداً، هذا أفضل لك، أن تذهب وتعود بسرعة، ولكن غداً.

- لا بأس شكراً لك.

***

كان الغرباء قد حملوا الصغيرة وداد إلى مركبتهم الصغيرة، حيث أجروا عليها فحوصاً طبيّة، ثم أيقظوها، وأطعموها، وشربت شراباً حلو المذاق:

- خائفة يا وداد؟

قالت الصغيرة:

- لا. وجهك شبيه بأمي.

- تتذكرين أمك؟

- نعم، وأتذكر أبي، كنت سعيدة معهما، لماذا ذهبا ولم يعودا لاصطحابي معهما؟

- عذبتك عفراء؟

- لا أريد أن أراها.

- لا تقلقي يا حبيبتي، ستكونين معنا.

- من أين جلبتم لي هذا اللباس الجميل؟

- أنا أحضرته لك. سعيدة بلونه؟ أعرف أنك تحبين الأحمر.

- نعم، وكيف عرفت؟ هل أخبرك جدو سرحان؟

- المهم أنك هنا في مأمن ولن يجرؤ أحد على إزعاجك يا صغيرتي، أنا دورا.

- دورا التي تشبه أمي؟

- إذن أنا ماما دورا، ماما.

- نعم ماما دورا.

***

كان هاني يفكّر بالفتاة الصغيرة الضائعة التي رآها في حلمه، وكان يشعر أنه قد يراها تحت شجرته الحبيبة.

ولم ينتظر طويلاً في الصباح، إذ خرج وهو يعرج في اتجاه مكانه المفضل، وهو تحت الشجرة سمع أصواتاً، فصعد بسرعة رغم ما شعر به من ألم:

- هه يا أم سعد، ألم تري الجان اليوم؟ أقصد الكائنات الشبيهة بالجان؟

- أتصدق يا خليل، لقد رأيت امرأة تحمل طفلة صغيرة، والمرأة غريبة.

- وكيف عرفتِ أنها غريبة؟

- من لباسها الفضي، بقطعة واحدة، يا إلهي كيف لم أنتبه، هناك أناس من قرية أخرى يبحثون عن فتاة ضائعة. ربما كانت هي تلك الفتاة.

- ماذا تقولين؟

- رجل عجوز وشاب وامرأة متوسطة العمر سألوني أمس عن فتاة صغيرة ضائعة هربت من المرأة، لأنها ضربتها وأرعبتها.

- المهم أنك لم تري الجان اليوم؟

- لا لم أرهم والحمد لله.

ثمّ قالت بانبساط:

- جاء شاهين، أهلاً بك يا شاهين.

- كيف حالك يا أم سعد؟ ألم تري الجان اليوم؟

- لا والحمد لله، ولكني رأيت سلال التين تمر من أمامي والمختار وعائلته ينقلونها بأناة لبيعها.

ابتعدوا عن الشجرة، وسمع صوتاً يناديه:

- انزل يا هاني، أنت تبحث عن الصغيرة، إنها معنا.

- إنها المرأة التي تشبه أمي - كما رأيتها في الحلم.

- لا تخف يا بني، اطمئن بصحبتنا، نحن سنخرجك من حياة الحزن والظلم.

- وكيف تعرفين اسمي ومن أنا؟ وكيف كنت أحلم و.

قالت الصغيرة:

- هم يعرفون كل شيء، لو ترى الآلات التي معهم، وتلك المركبة الجميلة التي تطير.

- إنهم من الجان، الذين كانت تتحدّث عنهم أم سعد.

- لسنا من الجان، أنت تقرأ كثيراً، وتعرف أن في الكون كواكب أخرى مسكونة غير الأرض؟

- يعني؟

- نعم يا بني. هناك كائنات أخرى تسكن على الكواكب.

وجرت مغامرة غريبة في زمن طغيان الظلم.

6

أية صدفة غريبة جمعت بين الصبي المعذّب والفتاة الصغيرة المقهورة، في لقاء مع كائنات غريبة تزور المنطقة. كانت دورا تتحادث معه:

- لا تخف يا بنيّ. تريد أن ترى كيف نعيش ولماذا جئنا إلى هنا؟

- نعم يا سيدتي؟

- ألم تقل إنني أشبه أمك، نادني ماما دورا، كما تناديني (وداد).

- وعدت جدّتي ألّا أتأخر، هل ستستغرق حكايتك وقتاً طويلاً؟

- لا تقلق من هذه الناحية. هيا معنا.

شعرت جدّة هاني بالقلق عليه لتأخره، وخافت أن يكون وهو في رحلته الصغيرة إلى (البريّة) قد رأى والده وأجبره على العودة معه إلى البيت.

ولكن نداءً وصلها، ألّا تقلق، هاني بخير. فاطمأنت، أنها كانت تعرف بحدسها أن مثل هذا النداء الذي يتردّد في عالمها الداخلي، يكون صادقاً دائماً.

يئست عفراء ومن معها في العثور على الطفلة، وقد حمّلها أخوها (عرفان) مسؤولية ضياع الصغيرة، وكان جدّها سرحان في أشد القلق:

- ضاعت وداد، ولا أثر لها.

- ربما عثر عليها بعض الأهالي، وأنقذوها.

- مسكينة تلك الصغيرة، لم تعامل كيتيمة، وإنما ككائنة دون حسّ، بعد أن فقدت الحنان والاهتمام.

- معك حق يا عم سرحان، وإن فقدنا الفتاة، ستظل ذكراها تعذبك يا عفراء حتى مماتك، لا أصدق أن أختي تقوم بهذا العمل الشنيع؟

قالت بحزن:

- كنت أحاول تربيتها.

- بالقسوة، والضرب؟ معقول؟

- هذا ما حدث، والله أنا نادمة، ولن أسيء إليها من جديد إن عادت؟

- إن عادت؟ إن لم يأكلها وحش في برية واسعة، أو لم تلدغها أفعى؟

- لم نترك مكاناً إلاّ وبحثنا فيه عنها.

- إن كانت – فرضاً مختبئة - وسمعت صوت عفراء، لن تظهر لنا، وداد حساسة وهي تستفقد أمها كثيراً. التي كانت تحبها وتدللها، سنسأل أهالي القرى القريبة عنها غداً منذ الصباح الباكر.

***

كان الصغيران مبهورين في المركبة الغريبة، قالت وداد:

- أترى يا هاني، ما أجمل هذه الآلات وهذه المقاعد.

قالت دورا:

- هذه أمي (سيرا) هي قائدتنا.

ابتسمت لهما سيرا بحنان:

- أهلاً بكما يا صغيري.

غمغم هاني:

- هي تشبه جدّتي. طيبة سمحة الوجه مثلها.

تابعت سيرا:

- وهذا ابني (دوري) إنه المكلّف بإدارة هذه الآلات، وهذا (سولو) إنه آلي ولكنه ذكي وحساس.

قال سولو بصوت متقطع:

- أهلاً هاني، أهلاً وداد.

تابعت سيرا شرحها:

- مركبتنا صغيرة، نستطيع الانتقال بها إلى أي مكان، وهناك مركبة كبيرة تدور حول الأرض، تنتظر عودتنا.

قالت وداد:

- هل يمكن أن أذهب معكم؟ أنا لا أحب حياتي عند عفراء، هي ظالمة، ربما حزن عليّ جدو سرحان، ولكني لن أعود إلى عفراء.

- سنرى يا صغيرتي، وأنت ألا ترغب بالذهاب معنا يا هاني؟

- سأكون حزيناً على جدّتي، ولكن إن أصرّ والدي على الحياة معه ومع زوجته سلوى، لن أعود إليهما، قد أبقى معكم.

- لستَ خائفاً منّا يا هاني؟

- هذه مغامرة لم أتوقعها، أن أكون مع كائنات من كوكب آخر.

قالت الصغيرة:

- رغم أنني لا أفهم ما تقول، ولكني أحبّ دورا الشبيهة بأمي، وأشعر بحبّ لسيرا، وللعم (دوري).

بارك الله بك يا صغيرتي.

فكّر هاني محتاراً " كيف سأغادر الأرض وأترك جدّتي وأساتذتي الطيبين ورفاقي؟ حتى ولو حكيت للجميع ما يجري لي الآن، لن يصدقني أحد".

قالت سيرا وقد قرأت أفكاره:

- ستقرّر ما هو في مصلحتك يا بنيّ، ونحن معك في قراراتك، أنا أعرف ما تفكّر فيه.

***

طرق الباب على العجوز وحين فتحته كان والد هاني:

- خير؟ ماذا تريد؟

- أريد هاني، سأعيده إلى البيت.

- لا. سيعيش معي.

- أنا أبوه، ويجب أن يتربّى في حضني، ماذا يقول عني الناس، إن عاش معك؟

- يقولون عنك؟ هذا الذي يهمّك. زوجتك تعامله بقسوة كبيرة، ولم يعانِ من السقطة بقدر ما عانى من ضرباتها الموجعة.

- لن تعيد ذلك، اتفقت معها على ألّا تؤذيه.

- اسمع يا أبا هاني، لن أعيده لك أبداً، وهو في هذه الحالة.

- ستعتني به سلوى ويتحسّن.

- لست أثق بها، ولا برحمتها الكاذبة.

جاء الطبيب يستفقد هاني:

- صباح الخير يا خالتي؟ كيف حال هاني؟

- هو بخير، وقد خرج ليتفقد ما أضاعه، وسيعود سريعاً.

قال الأب:

- أريد أن أراه. وهو سيقرر أنه سيعود معي.

- لن يقبل، وهو مازال في حالة سيئة.

تدخّل الطبيب:

- حالته سيئة من آثار الضربات التي تلقّاها، وهو بحاجة لعناية، أنا أتفقده دائماً. لا تقلق عليه.

عاد الأب يلح:

- أليس بالإمكان اصطحابه معي؟

- ربما ليس الآن، وضعه مازال غير مستقر. اتركه يرتاح هنا، جدّته تعتني به وسيتحسن بسرعة، عن إذنك يا خالة.

- مع السلامة يا بني.

قالت العجوز بحبّ:

- كم هو لطيف هذا الطبيب، لم يتأخر حين طلبته، وأحضر لي الأدوية دون أن يأخذ قرشاً واحداً.

- أيمكن أن أرى هاني؟

إنه نائم من المسكن، لا أريد أن أوقظه.

- لا بأس، سأعود بعد الظهر.

شعرت بالقلق:

- "لماذا تأخر هاني؟ رغم أنني مطمئنة أنه بخير، ولكنه تأخّر فعلاً".

7

عادوا للبحث في المنطقة، عن وداد، جدّها سرحان وعفراء وأخوها عرفان، فتشوا في الأحراج والمناطق المنخفضة الواطئة، قبل أن يصعدوا قمة الجبل ويلتقوا ببعض الأهالي.

كانوا يشعرون بالقلق الشديد على الصغيرة، وقد استفسروا من بعض الأهالي الذين يتواجدون في المنطقة عنها، حتى أم سعد التي التقوها صدفة وكانت مشهورة بأنها تعرف المنطقة وكهوفها وحفرها وأحراجها، قالت لهم:

- فتاة صغيرة؟ ضائعة؟ لم أرها في المنطقة أبداً.

- أمر غريب، سألنا أهالي القرى المجاورة لم يرها أحد.

ظهر التردّد على أم سعد كانت تفكّر" أيمكن أن يكونوا خطفوها؟" لحظوا تردّدها، سألها عرفان:

- خير يا خالة؟

- لا شيء، لا شيء. أمس رأيت بعض الغرباء هنا، ربما أخذوها معهم.

- غرباء؟ ليسوا من أهالي المنطقة؟

- لا. ليسوا من أهالي المنطقة، أشكالهم نحيلة، ولم أر وجوههم، ربما أخذوا ابنتكم معهم. لست متأكّدة.

- لم يتحدّث أحد عن الغرباء في منطقتكم؟

- هم غرباء، وأشكالهم غريبة، ربما كانوا من الجنّ فعلاً.

- جن؟ ماذا تقولين؟

- أشكالهم غير مألوفة، ظهروا أمامي لفترة قصيرة ثم اختفوا وقد رأيتهم بعد ذلك، ولكنهم اختفوا.

- ربما كانوا غرباء فعلاً؟

- يا ويلي، أخذوا وداد؟

- لم أرهم اليوم، ربما ذهبوا ولن يعودوا؟

قالوا لنا أنك تعرفين المنطقة جيداً، وتعرفين أخبارها، لم تسمعي أي خبر من الناس الذين تعرفينهم عن رؤية فتاة صغيرة؟

- لا والله، أخشى أن يكون الغرباء لهم علاقة باختفائها، على كل حال تابعوا البحث قد تعثرون عليها، عن إذنكم.

- مع السلامة يا خالة وشكراً لك.

انفجرت عفراء بالبكاء:

- يا ويلي، إن أخذها الغرباء ماذا فعلت؟ أي ذنب ارتكبته مع تلك المخلوقة الصغيرة؟

قال عرفان:

- والله لم أتصوّر أن أختي من لحمي ودمي تفعل ما فعلته مع تلك اليتيمة الصغيرة؟

قال سرحان:

- إن فقدنا وداد حقيقة، ستكون كارثة، آه يا لتلك المسكينة أين هي الآن؟ وهل حقاً أخذها غرباء؟ ومن هم أولئك الغرباء التي شبهتهم تلك المرأة أم سعد بالجان؟

توقفت عفراء عن البكاء ثمّ قالت متوتّرة:

- سأعترف لكما، بحثت عن ظرف فيه بعض المال فلم أجده، ورأيت وداداً تأكل بعض قطع الشوكولا، ولما سألتها عن مصدر الشوكولا، قالت لي أن جدّها سرحان أعطاها بعض المال. واعتقدت أنها رأت الظرف واستخدمت ما فيه من المال. وحين استجوبتها وكنت قاسية معها، قالت وهي تبكي: "والله جدّو سرحان أعطاني نقوداً لأشتري الشوكولا ولم أر ذلك المظروف". قلت لها: "أين اختفى؟ بحثت عنه في كل مكان، ولا أحد في البيت الآن؟ وقد وضعته بيدي هذا الصباح" بكت: "لا أعرف، لم أره، أقسم لك يا خالة عفراء" ضربتها بقسوة بالعصا على ظهرها ويديها، وهي ترفض اتهامي لها بالسرقة: " سأحبسك في غرفة المؤونة حتى تعترفي أين تركت باقي المال؟". بكت وهي تتلفظ بكلماتها مستجيرة بأمها".

انفجر سرحان:

- ضربتها وأهنتها؟ أنا أعطيتها مالاً لتشتري شوكولا، حرام ما قمتِ به يا عفراء. وداد تسرق، تلك الصغيرة البريئة؟

قال عرفان:

- أهذا سرّ حنقك عليها؟ سامحك الله، ولم تجدي المظروف؟

قالت بخجل:

- دون أن أنتبه، وضعته تحت غطاء السرير. اكتشفت ذلك بعد هربها، لم أقفل عليها باب الغرفة، لذلك حين لم تسمع صوتاً في البيت هربت.

- تهمة ظالمة لصغيرة بريئة.

كاد سرحان ينفجر من القهر:

- ويلي عليك يا صغيرتي، أين أنت الآن؟ هل فقدناك إلى الأبد؟ وأين أولئك الغرباء، هيا نبحث من جديد، لن أهنأ حتى أعرف أين وداد؟ آه يا رب، كيف تركتها بين يديك يا عفراء؟

- هذا ما جرى يا عمّ سرحان. أكاد أذوب من الندم والخجل.

أقسمت أمامي أن تعتبريها كابنتك؟ أهكذا تعامل الابنة يا عفراء؟ بسوء الظن والضرب المبرّح؟ والله لن أسامحك أبداً إن لم تعد وداد.

قال عرفان:

- معك حق يا عم سرحان، أختي كانت ظالمة قاسية على تلك البريئة الصغيرة.

***

كان هاني منذهلاً مما يرى ما في تلك المركبة الغريبة التي كانت أجهزتها تصوّر بوضوح كل معالم الغابات المنتشرة التي كانت بيته ومستقرّ إقامته في المناخات الهادئة.

كانت وداد الصغيرة تتابع الصور المجسّمة للمنطقة، ودورا تشرح لهما، كيف تعمل هذه الأجهزة، حين لحظت وداد، أشكال عفراء وعرفان وجدّها سرحان، وهم يبحثون في الغابات المنتشرة.

انتفضت فجأة وهي مرعوبة وهي تبكي:

- عفراء تبحث عني، لا أريد أن أعود إليها.

دقّقت دورا في الكاميرا:

- هذه هي عفراء التي ضربتك؟ لا تقلقي يا صغيرتي أنت معنا، ولن يستطيع أحد أن يمسّك بأذى.

جدّو سرحان معها، أنا أحبّه كثيراً، لابدّ وأنه قلق عليّ.

قالت دورا:

- والعم عرفان؟
- كيف تعرفين اسمه؟ هو أخو عفراء، ولكنّه طيّب ويحبني.
- عفراء تبكي، انظري، ربما هي نادمة على ضربك.
- ولكني لن أعود إليها. أنا لا أحبها.
- لا تبكي يا حبيبتي لن يمسّك أحد بسوء.
- جدّو سرحان يبحث عني أيضاً؟ أنا أحبّه كثيراً.
- لماذا لم تختاري جدّك للعيش معه؟
- جدّو يعيش وحده، وقد اعتقد أن عفراء - وهي صديقة أمي - قد تعطيني اهتماماً وحناناً، لا يستطيع هو أن يقدمه، ليتني عشت معك يا جدّو.
- كانت صديقة أمك، وتهمتك بالسرقة، وضربتك؟ معقول؟
- نعم هذا ما جرى.

***

كانت جدّة هاني قلقة عليه وقد شعرت أنه تأخّر عن موعد عودته، لم تكن تعرف مكان وجوده، وفي أي اتجاه.

أخذت تتمشّى أمام البيت متوترة قلقة حين اقترب منها شاب في مقتبل العمر، وهو يمشي بهدوء:

- أنت جدّة الصبي هاني؟
- نعم، أجرى له شيء؟
- لا يا خالة اهدأي، هو بخير قد يتأخر قليلاً.
- قد يتأخر؟ لماذا؟ طمئنّي أرجوك.
- لا تقلقي، أعطاني هذا المظروف، لتطمئنّي عليه.

قرأت بلهفة ما في الورقة:

- "جدّتي أنا بخير مع أناس كنت أحلم بلقائهم، لا تقلقي، سأعود عند الظهر، أحبك يا جدتي". سألها الشاب:

- أتريدين شيئاً؟

- كيف قابلته؟ وكيف أرسل لي هذه الرسالة؟

- دلّني على العنوان، كانت معه فتاة صغيرة ثم كتب الرسالة وسلمني إياها. أتريدين شيئاً يا خالة؟

لا شكراً لك.

- "الحمد لله، هو بخير وسيعود عند الظهر، الحمد لله، سيشرح لي كل شيء حين يعود".

***

كان سرحان يجلس على صخرة في البريّة الواسعة، وقربه عرفان، وهو يشعر بخوف شديد على حفيدته (وداد) الصغيرة، ولا أثر لها في كل هذه الأنحاء، وقد تعب وعرفان من السؤال عنها في القرى المجاورة، وكل المناطق المحيطة بهذه القرى.

لم يتركا حتى عابر سبيل إلاّ وسألاه، ولا أحد أعطى خبراً أنه رآها. وهذا ما زاد من قلق الجدّ.

أرسل عرفان أخته عفراء إلى القرية عائدة، بعدما شعر أنها نادمة ندماً شديداً على ما فعلته مع الصغيرة البريئة.

وهما في جلستهما غير المريحة، اقتربت منهما امرأة متوسطة السنّ وهي تمشي بهدوء حيتهما تحية الصباح ثم قالت:

- أنت سرحان جدّ وداد؟

- نعم؟ أتعرفينها؟

- لا تقلق، هي بخير، وقد طلبت مني أن أقول لك أنها بخير ولا تقلق عليها.

- وأين رأيتها؟

- كانت متعبة جائعة، خائفة، حملناها إلى مكان هادئ مريح، وألبسناها ثياباً جديدة، وأطعمناها جيداً، وهي نائمة، حين ستستيقظ قد نحضرها إليك بناء على رغبتها، ولكنها تقول لك: "جدّو، والله لم أسرق، ولن أعود إلى الخالة عفراء، لأنها قاسية، سأبقى معك حتى أكبر".

قال متأثّراً:

- والله لن أعيدك إليها يا حبيبتي، وأعلم أنك لست بسارقة.

- سأذهب الآن. عن اذنكما. اذهبا إلى القرية سنحضرها إلى بيتك يا عم سرحان.

- ولكن يا سيدتي.

لم يكمل كلامه إلاّ واختفت المرأة كالنسمة:

- ألم ترها يا عم سرحان، لقد اختفت بسرعة.

- المهم أن وداد بخير.

قالت إنهم سيحضرونها إلى بيتك يمكننا الذهاب إلى القرية.

- أشعر بصدق تلك المرأة، وأنا واثق من كلامها، هيا نعود يا عرفان.

8

كان هاني ووداد يخضعان لتدريبات على استخدام طاقاتهما، وهما مستغربان من تلك التدريبات التي جعلت منهما كائنين مختلفين:

- أترين يا وداد؟ أصبحت قويّة الآن.

- نعم يا ماما دورا.

- تستطيعين استخدام قوتك في الوقت المناسب، ولكن لا تظهريها لأحد إلاّ في الوقت المناسب، حين تشعرين بأن أحداً قد يؤذيك.

- سأفعل ما تقولينه يا ماما دورا. وأعدك أن أنفذه بدقة.

هيّا ننفذ الحركات الأخرى، هل أنت تعبة؟

- لا، أنا في أوج نشاطي.

فكّرت في نفسها: "يا الله ما أجمل الحياة معهم، كم هم طيبون".

همست دورا: "وأنت طيبة جداً يا صغيرتي".

أما هاني فكان يخضع لتدريب آخر، وهو الصبي في سن اليفاعة، كان تدريبه التركيز على طاقته أيضاً واستخدامها في الوقت المناسب، وكان دوري يدربه.

- عظيم، تستطيع بعينيك تحريك الأجسام. والآن ستحرّك هذه الأشياء عن طريق أصابعك من جديد.

- عبر الطاقة الحيوية، طاقة الخلايا الحية؟

نعم. هيّا نفذ ما أقوله لك. حرّك بأصابعك تلك العصا البعيدة، نعم مدّ أصابعك وأبدأ بإدارة كفك والأصابع ممدودة، نعم هكذا.

- أحاول تحريكها.

عبر طاقة تركيزك يا بني. هيا. نعم، عظيم.

كان دوري راضياً من سرعة تنفيذ هاني لتدريباته العضليّة والذهنيّة:

- علمتني الكثير يا عمّ دوري.

- وهذا سيكون رصيدك عندما تعود إلى جدّتك، لتعيش معها وهي ستساعدك، وستساعدها حتى تصبح قوياً يمكنك الاعتماد على نفسك وتلتحق بالجامعة وتعيش لوحدك في العاصمة.

- ووالدي وزوجته سلوى؟

- يمكنك البقاء مع جدّتك ورفض الذهاب للحياة تحت رحمة سلوى، لديك القوة اللازمة لترفض وتتحكم بقراراتك.

- نعم، علمتني الكثير الكثير يا عم دوري، ألن أراكم ثانية؟

- قد نطلُّ عليك في أحلامك، ولا ندري قد نراك في رحلة أخرى إلى كوكبكم. هذا الكوكب الذي لا يحبّه أبناؤه.

- سأشتاق لك ولماما(دورا) وللجدّة سيرا. ولن أنساكم ما حييت.

- ونحن سنشتاق لك ولوداد الصغيرة.

***

حين عرفت وداد أن تلك المخلوقات الطيبة، ستتركها وهاني، بدأت تبكي وهي تضم دورا إليها، وسيرا تبتسم ابتسامتها الطيبة:

- حبيبتي وداد، عندما تكبرين، ونحن سنظل جزءاً من ذاكرتك، قد تشعرين برغبة في رؤيتنا، فنأتي إليك. لن ننساك يا حبيبتي.

- سأشتاق لك يا ماما دورا، لا تتركيني، لما تركتني أمي.

- لا يمكن أن نبقى طويلاً هنا، نحن في مهمّة يا صغيرتي. ولكننا زودناك بقوة كافية لتقاومي في حياتك كل المصاعب والمتاعب. أنت خائفة؟

- لا، لست خائفة، سأظل مع جدّو سرحان، وأساعده، ويساعدني، وأذهب للمدرسة وأتفوق، علمتني الكثير يا ماما دورا؟

- نعم يا ابنتي، وقد علّمك دوري الكثير أيضاً.

قالت متحدّثة عن هاني:

- أصبح بإمكان هاني الاعتماد على نفسه، والحياة مع جدّته الطيبة بعيداً عن والده وزوجته الظالمة.

- واستخدام طاقاته الكامنة؟

- نعم، لا تقلقي. أنتما تعرفان كل شيء عن كوكبنا البعيد، وعندما تكبران وتشرحان الكثير من التفاصيل عنه، قد نسعد بالمجيء إليكم مرّة ثانية واللقاء بك يا هاني، أنت ووداد.

- وعدت جدتك يا هاني أن تعود إليها عند الظهر. وأنت يا وداد ستعودين إلى الجدّ سرحان في هذا الوقت. سننقلكما على طريقتنا.

- سنشتاق لك يا جدّة سيرا.

- وأنا سأشتاق لكما كثيراً. المهمّ أنكما تعلمتما كيف ستقاومان الظلم داخل اسرتيكما، وخارجها، أنا مطمئنة أنكما قادران على مجابهة الحياة الصعبة. هيا جهزا نفسيكما سننقلكما إلى المكان المناسب لكل منكما.

***

هدرت العربة الفضائيّة لتجد وداد نفسها قرب بيت جدّها سرحان، كانت قد استوعبت أنّ تلك الكائنات التي تشبه بعض أهلها، تملك قدرات كبيرة:

- اطرقي الباب يا وداد، هذا بيت جدّك كما تعرفين؟

- وصلنا في ثوان إلى هنا، كيف؟ هل سأراكم فيما بعد؟

بكت وداد، ضمّتها سيرا وهي تطبطب على ظهرها:

- لا تسألي يا صغيرتي، بالطبع إن رغبت بلقائنا أو حدث لك شيء يزعجك سنحضر فوراً لنجدتك. لا تقلقي يا حبيبتي ستكونين بخير. اطرقي الباب، جدّك ينتظرك.

اتجهت تقطع الخطوات الباقية إلى بيت جدّها، ثمّ طرقت الباب وهي تنظر وراءها والعربة الفضائيّة تنغلق أوتوماتيكياً، وسيرا ومن معها من الطاقم يلوّحون لها مودّعين، وفتح الباب ليطلّ الجدّ سرحان وخلفه عفراء ووداد تفكّر حزينة:

- ذهبت الجدّة سيرا، كما سأشتاق إليها.

اندفع سرحان يحتضن الصغيرة:

- وداد حبيبتي الصغيرة، الحمد لله أنت بخير.

اقتربت منها عفراء وهي تبكي:

- آسفة يا وداد، لقد ظلمتك.

قالت وداد:

- لن أعود إليك، سأبقى هنا مع جدّي سرحان وأساعده ويساعدني. اذهبي يا خالة عفراء، لا أريدك هنا.

- ألن تذهبي معي؟ أنا آسفة.

- لا داعي لأن تبكي، هذا هو قراري، وجدّي سرحان معي في قراري.

- نعم يا حبيبتي، ستعيشين معي.

همست وداد بثقة:

- أرجوك اخرجي من هنا، وسلّمي على العم عرفان الطيّب.

قال سرحان بصوت خافت:

- انتظرتك طوال هذا الوقت لتعتذر منك.

قالت وداد:

- قبلت اعتذارها ولكني لن أذهب معها أبداً.

***

هدرت العربة القضائيّة لتتوقّف أمام بيت جدّة هاني، هبطت منها دورا وهي تحيط كتفه بذراعها، غمغم بحزن:

- ألن أراكم مرّة أخرى يا ماما دورا؟

- بالطبع يا بنيّ عندما تحتاجنا سنأتي إليك، وقد تحوّلت إلى فتىً قويّ يستطيع إظهار طاقته الكامنة ويتغلّب على المصاعب. قد أزورك في أحلامك. هيّا اطرق الباب جدّتك تنتظرك.

عانقته بحنان وهي تهمس:

- ماما دورا ستظلّ معك يا حبيبي، اتبع وصاياي وستكون في مأمن مع جدّتك. في حفظ اللّه يا بنيّ.

خلال ثوانٍ اختفت العربة، وهو يشعر بالحزن. تنفّس بعمق ثم طرق باب جدّته، ففتحت سريعاً كأنّما كانت تنتظره:

- هاني حبيبي، عدت أخيراً؟ الحمد لله.

- سأعيش معك ولن أعود إلى بيت أبي.

- بالطبع ستبقى معي ولن تعود إلى بيت والدك، أتى مع سلوى قبل قليل يسألان عنك، وقد يعودان في أية لحظة.

وخلال دقائق طرق الباب فعلاً:

- أعتقد أنهما، هما، لا تخف منهما، والدك طيّب، وهي آفة من الظلم.

فتحت الباب، كانت سلوى وخلفها والده، قالت بسخريّة:

- هه، تبدو قوياً، تعافيت من آلامك، هيا عد معنا إلى البيت.

قال الأب متوسلاً:

- نعم يا بني، وسأكون سعيداً بذلك، وعدتني سلوى أن تعاملك جيداً.

قال بثقة:

- أنا سأبقى مع جدّتي، ولن أقيم معكما، إن احتاجت الخالة (سلوى) لخادم، يمكنها استئجاره بأموالك يا أبي، أنا لم أعد خادماً لها.

قال الأب:

- ماذا تقول يا هاني، عيب يا بني؟ هي في مقام أمّك؟

- ليست في مقام أمي، ولا يمكن أن تكون مثلها، آسف يا أبي لن أذهب معكما.

- جدّتك لا تريدك، هي مسنّة ولا تستطيع أن تعتني بك.

- أنا سأعتني بها، وهي ليست مسنّة عاجزة، مازالت قوية، وهي في مقام أمي، لأنها أم أمّي، وأنا أحبها كثيراً وسأظل معها.

قالت سلوى بقسوة:

- لا تجادل كثيراً ستذهب معنا.

رأى طيف ماما دورا يظهر له:

- "تستطيع أن تقاوم، لديك القدرة."

شعر بثقته بنفسه وطيف دورا يبتسم في وجهه:

- أنت تحكّين، يأكل جلدك الشرى، سيكون قاسياً إن عدت تطلبين مني العودة إلى بيت أبي.

- أنت مريض بمرض جلدي؟ ما الذي أصابني.

- أنا أقيم هنا، ولن أقيم معكما أبداً.

- آه أشعر بحكة شديدة، المكان موبوء، الولد مريض، لنبتعد عنه هيا، لا أريده، هو مريض ألا تشعر بالحكّة؟

- نعم آه لا أستطيع المقاومة، كأنّ الحشرات الصغيرة تغزو جلدي.

- لا تحاولي يا خالة سلوى العودة إلى هنا مرّة ثانية.

قال الأب وهو يبتعد مع سلوى:

- انتبهي منه يا عجوز، قد ينقل إليك العدوى.

- مع السلامة يا أبي.

كان سعيداً وهو يطبّق ما تعلّمه من استخدام طاقاته الكامنة، أوهمهما بحشرات تزحف على الجلد. فبدآ يحكّان جسميهما وهو يبالغ في إيهامهما بذلك.

- "شكراً لك يا دوري علمتني الكثير، بارك الله بك. ركضا وهما خائفان".

قالت الجدّة التي كانت مستغربة ما يحصل:

- ما بهما، يفرّان ركضاً.

لا تنشغلي يا جدّتي، المهم أن سلوى لن تعود إلى هنا.

***

أتتدخل الكائنات العاقلة لتزيل الظلم عن الصغار؟ ليت تلك الكائنات تأتي إلينا دائماً بصفائها وتطور نزعة الخير عندها، لتتدخّل في تفاصيل الظلم الذي يضرب الكوكب، وربما في التدخل في حياة ظلاّمه الذين لا يأبهون بالموت يحصد الملايين، وهم على عروش طغيانهم، يزدادون ظلماً وجوراً. يخدمون طغياناً أشدّ فتكاً لقوى ظلاميّة مرعبة تتحكم بالحياة على كوكب مدجّن بالأحزان.



دراجة برمائية

د. جرجس حوراني
قاص من سورية

أثناء تجوالي في عالم الانترنيت الرحب الساحر، بحثاً عن مقالة الأسبوع، لفتت هذه الصورة انتباهي..



يا لها من صورة! حدقت فيها طويلاً، قبل أن أبدي دهشتي. ركض رفيقي في المكتب نحوي: خير.. خير إن شاء الله! هل ستندلع حرب عالمية جديدة؟ حولت نظري نحوه، وطمأنته: لا يا صديقي، كل ما هنالك أنني اندهشت، إذ رأيت هذه الصورة الرائعة. أمسك الصورة، ثم رماها على المكتب وهز رأسه غير مبال.

لم أستطع أن أغير عادة الدهشة التي اكتسبتها من خالي منذ صغري الذي قال لي: أهم عامل يثبت إنسانيتنا هو قابليتنا للدهشة، وربما بتعبير أدق قدرتنا على الدهشة، وهو أجمل شعور يواجه المرء في الحياة، فعشه على أوسع مدى، وإياك أن

تتنازل عن هذا الحق، وملأ صدره هواء ثم أطلق صفرة طويلة، ورأيت عينيه قد احمرتا وكادتا أن تقفزا من وجهه، ثم فتح ذراعيه وكاد أن يطير، وقال لي: هكذا اندهش، وتعلمت ذلك على سبيل المزاح، ثم صارت عادة. لكن ليس من السهولة أن أجد شيئاً يدفعني لممارسة هذه العادة. وهذه المرة دهمتني هذه الصورة كلسعة نحلة، فأيقظت السيالة الكهربائية في دماغي وجعلتني أطلق الصفرة التي أرعبت صديقي. وسألت صديقي: ترى أيهما أكثر سحراً وغرابة، الدراجة، أم الرجل الذي يركب عليها؟ حدق في مستغرباً اهتمامي وقال لي كي ينهي الحديث: الأكثر غرابة أنت..

قضيت وقتاً طويلاً أبحث عن شيء يوصلني إلى سر اكتشاف هذه الدراجة، وأخيراً وجدت هذه العبارة: الدراجة حاليا في المتحف الوطني في إيطاليا، ومخترعها لازال على قيد الحياة. فكرت: يا له من مقال! وأرسلت رسالة عبر الانترنت إلى إدارة المتحف، أطلب المساعدة في مقابلة المخترع. لم يأتني الرد بادئ الأمر، لكن سياسة النقّ التي تعلمتها من أمي للحصول عما تريد، أوصلتني إلى المبتغى، فبعد أكثر من عشرين رسالة إلكترونية، جاءني الرد التالي: نرحب بك في المتحف، وسوف يسر المخترع الجلوس معك، ابلغنا يوم قدومك إلينا.

وهكذا رتبت أمور السفر، بعدما وعدت رئيس التحرير بمقال لم يقرأ مثله منذ سنوات عديدة.

***

عندما رأيت الرجل عرفت إجابة السؤال الذي طرق دماغي، الرجل أكثر غرابة من الدراجة. فبعد كل هذه السنوات لازال كما رأيته في الصورة، وكأنه ثبت على هذه الحالة. أعجبه دهشتي وقال لي: هل عرفت لم وافقت على مقابلتك؟ لأنني تذكرت شبابي بك، أعجبني إصرارك، ونضالك من أجل الوصول إلى سرّ، تود معرفته، ولا أعتقد أنك جئت كي تتعلم كيف يمكن أن نصنع مثل هذه الدراجة، صارت الآن كما ترى في المتحف، أي لا قيمة لها إلا هنا.. وقاطعته مبتسماً: اعرف، يا سيدي، ولكنني لم أر أجمل من دراجتك، وأود أن أعرف كيف خطرت لك هذه الفكرة؟ وبعد أن أعرف أنني صحفي، وأود أن أكتب مقالاً، ابتسم، وقال لي: أعتقد أنه من المناسب الآن أن يعرف الناس شيئاً لطيفاً يمكن أن يتعلموا منه درساً مفيداً. قديماً خطر لي أن اقتل زوجتي، رحمها الله الآن. فكرت كثيراً أن أتخلص منها، لم أعد احتمل سلوكها العدائي، نظرتها نار، وكلامها نار، وسلامها نار. كيف تحولت هذه المرأة إلى عاصفة؟ أجهل الآلية التي تبدل سلوك الإنسان. عندما تزوجتها كانت كنسمة صيف. ولكنها تغيرت، وحولت حياتي إلى جحيم. كلما رأتني مستلقياً تحت شجرة التوت، تصيح: ألم تمل النظر

في السماء، أليس من الأفضل أن تبحث عن عمل؟ ألا تخجل من نفسك، تعيش عالة على امرأة! فكرت أن أقتلها، وارتاح من هذه الأسطوانة اليومية، ولكنني كنت جباناً. ليس من السهولة أن تحمل سكيناً أو مسدساً أو تخنق إنساناً قضى معك سنين طويلة، الأمر ليس بهذه البساطة، ولكنني حاربتها بطريقة أخرى، صرت أكثر بلادة. لكنها بالمقابل صارت أكثر شراسة. لذلك قررت أن أهرب من البيت. كان الكثير من العاطلين عن العمل يعبرون النهر إلى الضفة الأخرى وهناك يخيمون من الصباح حتى المساء بانتظار من يطلب منهم مساعدة بعمل ما. قلت فكرة جيدة، أتخلص من زوجتي، وأتسلى، وقد أجد عملاً ما. عندما رأيت الحشد الذي يتصارع للوصول إلى القارب، فكرت أن أعود إلى شجرة التوت، ولكن نداء داخلي، دفعني للانضمام لجموع المسافرين. تعلّم ألا تعصي نداء داخلياً يأتيك من القلب. عندما كان القارب يمضي، كنت أشعر بموجة فرح تدغدغني، لكن لم أكن أتوقع أن ألتقي بكل ذلك الفرح الذي على ما يبدو كان ينتظرني على الضفة الأخرى منذ وقت طويل؟ هناك رايتها. .لم أصدق أنه يمكن أن يوجد في العالم امرأة مثل بائعة الصبار تلك. زحفت إليها، قشرت لي إحدى ثمارها وقدمتها لي. مجرد النظر إليها كان كافياً كي يمنحني راحة بال وطمأنينة. وهكذا صرت أقضي كل يوم أقاتل الناس كي ينقلني القارب لأتمتع بثمرة صبار ونظرة حانية. لكن في الليل كنت أفكر بحل لمشكلتي أتخلص من القارب، وشيئاً فشيئاً كانت الفكرة تنمو. .الحب أبو الاختراع. وكما ترى كيف أصبحت دواليب دراجتي. في المرة الأولى ضحك الناس، وقالوا: هذا المجنون سيغرق. وفعلاً، أنقذني الله أكثر من مرة، وفي نهاية الأمر وصلت باكراً، كي ألتقي بائعة الصبار وأعلن لها حبي. عشت معها أياماً لا تنسى يا بني. ليس كل النساء مثل بعضها. المهم في الأمر، إن الكثيرين تهافتوا يطلبون مني أن أحول دراجاتهم إلى ما يشبه دراجتي، ورأيت نفسي في مصنع صغير، ولم أعد أجد وقتاً أرتاح فيه. .يا لغرابة الحياة كيف تحول عاطل عن العمل إلى ثري. تغيرت زوجتي هي الأخرى، عادت ابتسامتها، وكلامها الجميل وهي ترى الزبون تلو الآخر يتوافد إلى البيت يطلب مني دراجة. الحياة لها أسرارها يا بني، ولها حكمتها أيضاً. كنت بين الحين والآخر اركب دراجتي وأمضي. تسألني زوجتي: إلى أين إن شاء الله؟ ألا ترى كل هذا العمل المتراكم عليك؟ لا أرد عليها، تعلمت كيف أرضيها. أذهب إلى الضفة الأخرى، آكل ثمرة صبار، وأقضي ساعة حياة وأعود. هل عرفت الآن يا بني سر دراجتي.

ابتسمت: سر جميل.

قال لي وهو يغادر: إذن أفشه للناس.



سمراء

أ. فاطمة صالح صالح

قاصة من سورية

شابّين، كانا.. في السادسة والتاسعة عشرة..

ما بين قريتِهِ المكوّنة من ستة بيوتٍ ترابية، وقريتها، أغراهما صفاءُ النهر، بالنزول، والتباري بالسباحة، لم يكن يدري بأنها ستسبقه بعِدّةِ أمتار، عائمةً، كحوريةٍ فوق المياهِ، وخِلالها.. أسرعَ خلفها، وأمسكَ بطرف فستانها المُشجّرِ الطويل، الذي التصقَ بجسَدها الأبيضِ الغضّ، وتعالتْ ضحكاتهما في ذلك الوادي العميق.. ولم يدريا كيف حصل ما حصل.! وبقدر شعورهما بالمُتعة، شعرا بالإثم.. كيف حصل ذلك، بلحظةٍ خارجَ الزمان والمكان..!؟ طأطأتْ رأسَها، وهي تغسلُ بقعَ الدمِ عن فستانها البَليل، اقتربَ منها، وضمّها إلى صدره، لكنها دَفَعتهُ بقوّة، وتابعتْ إزالة آثارِ الإثم العظيم، الذي لا يُغتفَر، لا مِن الأرض، ولا من السماء..

بعد الغروب، وصلا إلى مشارف قريتها. طلبت منه العودة إلى مزرعتهم، قبل أن يصلَ إلى أمام دار أهلها. عادَ، خافِضَ الرأسِ، وآثارُ النشوةِ ماتزالُ تبعثُ القشعريرةَ في جسمهِ وروحه. لم يعبأ بوعورةِ الدرب الترابية الضيقة، على ضفة النهر من الشمال، ولا بأغصانِ أشجار الدلب، والجوز، وشُجيرات الآسِ، والعُلّيق. وصلَ إلى بيتهم، بعد أن خيّمَ الظلامُ على الكون. لم يستجب لطلبِ أمهِ أن يشاركهم العشاء، تركَ حباتِ الزيتون تسبحُ في زيتها أمامهم، قبل أن تستقرّ في بطونهم مع قطع خبز التنور الشهية، وقطَع البصل اليابس.

لم يطل عليه الوقتُ، حتى استسلمَ لإغفاءَةٍ فوقَ سريرهِ الخشبي الذي يجمعه بأخيه الصغير، فوق فرشة رقيقةٍ من الأسمال البالية، المفروشة فوق قطعةٍ من الخشب، تسندها من زواياها الأربع، بعضُ الحجارة، وشجيرات (البلاّن) الشوكية المضغوطة. لم توقظهُ لسعاتُ البعوض، أو خوارُ البقر، وثغاءُ الخرافِ والماعز، أو نهيق الحمير. أيقظه حلمٌ جميل، لم يجرؤ على أن يخبر به أحداً، حتى سمراء، التي كانت معه في ذلك الحلم.

–هل قطعتِ النهرَ سباحةً، يا سمراء.؟ كان عليكِ أن تجتازيهِ من تحتِ الدلبة، كانت الصخور ستمنعُ عنكِ البلَل!.

لم تُجِبْ سمراء.. عادت أمها وسألتها :

- مَن أوصلَكِ.؟ حامد؟ أم خليل.؟

– أوصلَني خليل، وعادَ مستعجلاً، كي يساعدَ أخاهُ في سقيِ الدواب.

– وكيفَ هي أختك؟!

– بخير، للّه الحمد، لقد استعادَتْ عافيتَها.

– الحمد للّه، جَلّ شأنه.

استلقتْ سمراءُ فوق فراشها المبسوطِ على أرضِ الغرفةِ الترابية، وتحته حصيرٌ منسوجٌ من القشّ. تدثّرتْ باللحاف، رغم حرارة الطقس، فخَفَّ ارتعاشُها قليلاً، قلبُها مُنقبضٌ، ورغبتُها بالصمتِ شديدة، تفكيرُها تجَمّد كثلجِ كانون. لم تنم تلك الليلة، كانت ترعبُها إلى درجةِ الشّلَل، فكرةُ العقوبةِ الإلهيّة. أهلُها، يمكن أن تخفي عنهم ما حدث، لكن، أين تذهبُ من اللّه..؟!!

لم تشعر بالحقدِ على خليل، بل خافتْ عليه ممّا يعتريها من مشاعر الذنب العظيم، والعقوبة الإلهية، وصَمّمتْ ألاّ تراهُ بعد تلك الحادثة، ورفضت أكثر من مرة، طلبَ أمها أن تزور أختَها، وتنقل لها بعضَ الطعام المطبوخ، والاطمئنان على صحّتها، وصحة وَليدِها الذي لم يتجاوَز عمرُه الشهرَ، بعد، وأبوه غائبٌ منذ عدةِ أشهر، يعمل في لبنان.

مضتْ أشهر، لم تلتقِ سمراء بخليل، لكنّ ذهنَ كلٍّ منهما ظلّ مع الآخر، تختلطُ فيه مشاعرُ الغِبطةِ، بشعور الذنب العظيم، فتتشظّى نفساهُما.

كانت سمراءُ، خلالَ ذلك الوقتِ، كثيرةَ التوعّك، وكم مرّة فاجأها الغثيانُ عند نهوضِها باكراً لتذهبَ مع أهلها إلى حصاد القمحِ والشعير..!! حتى أنها سقطتْ مغشياً عليها، في أحد الأيام، تحتَ لهيبِ شمسِ الظهيرة، بين سنابلِ القمح، والمنجلُ في يدِها. هُرِعَ الأهل نحوها، وراحوا يرشونها بالماءِ البارد، من جَرّةِ الفخّار، ومرّةً يكسرون بصلةً يابسة، ويضعونها مقابلَ أنفها، علّ رائحتَها الواخذةَ توقظُ سمراء، لتستريحَ قليلاً في ظلِّ شجرةِ البلّوطِ، قبل أن تعاودَ العملَ في الحصاد. وتستسلم للنوم، وهي جالسة مع العائلة، يتناولون العشاء، بعد كلّ نهارٍ مُجهِد.

لم يُخفّف تعبُ أيام الحصادِ، أو تكسيرُ الحجارةِ، من إحساسِ خليل بالعار، وبالذنب، ولم يستطعْ أن يتخيّلَ أنه ينظر في وجهِ سمراءَ الجميل، الذي لا يبارحُ ذهنه، حتى أنه لم يكنْ يجرؤ على تصوّرِ مَلامحهِ الناعمة، وكيف غيّرتْ تلك الحادثة تقاسيمَه.

من قبلِ شروقِ الشمسِ، حتى قيلولة ما بعد الظهيرة، لم يكن يرفعُ ظهرهُ، وهو يقطعُ السنابلَ بمنجلهِ الصقيل، ثمّ يجمعُ كلَّ حزمةٍ، ويربطها من وسطها بسوقِ بعضِ السنابلِ الطرية، المَرِنة، ثم يُلقيها خلفهُ، ويتابع العملَ، قبل أن تجمعَ العائلةُ حزَمَ السنابلِ، وتنقلها على ظهر الحمارة العجوز، إلى البيدرِ، لتُدرَسَ لاحقاً، وتُستخرَجَ حبوبُها. وكلّما وجدَ أنه ماتزال لديه طاقةٌ، يصعد بعد الغداء نحو أعلى الجبَل، ليعملَ بقطعِ الحجارةِ البركانية السوداء، ليكملَ بناءَ بيته الصغير، الذي قسَمَهُ له والدهُ قبلَ رحيلهِ عن هذه الفانية، وحوله قطعة أرضٍ تصلح للزراعة، بعد أن يحفرها بفأسهِ، ويقتلعَ صخورها، حتى لو بقيتَ عدة أعوام تشتغل وتقطع وتبني، دون أن تُكمِلَ بيتكَ الصغير النائي، لكنه يطلُّ على مدىً واسعٍ شاسع، يختلف عن مدى قريتكَ الخضيلة، التي لا يُرى منها أبعدَ من ضفةِ النهرِ بقليل. وبعد الغروب، يعود إلى قريته الصغيرة، نازلاً سلالِمَ الدّربِ الطويل، لا يخيفهُ الظلامُ، ولا عُواءُ أبناءِ آوى، في الوادي السحيق.

في أحد الأيام، وصَل في أول الليلِ، كعادته، وقبل أن يدخلَ البيت، المُشرَع على نسمات الصيف البخيلة، سمع صوتَ (الشيخ حامد) يرتفع، وتخيّل أنه يسأل عنه. جمدَ الدمُ في عروقه.. هل أخبرتْ سمراءُ أباها بما حصَل.؟! إذاً، لماذا يرتفع صوتهُ بما يشبه التهديدَ والوَعيد..؟! للبيتِ بابٌ واحد، فكيفَ تدخلُ دون أن يراكَ الجميع، يا خليل..؟! كيف، أيها العاثر..؟!

لم يكنْ ليخفى على (أم حمدان) أنّ توَعُّكَ ابنتها، وصمتها الطويل، له ما لَهُ، ثمّ.. ثمّ هل من المعقول أن بَرْدَ الصباح الباكرِ، هو السبب في إقيائها اليوميّ..؟! لا.... لا، يا سمراء.. أيتها الحمقاء، ماذا تخفين عن أمّك..؟!

وأمام ضغطِ الجميع، اعترَفتْ بما حَصَل، وأفصَحتْ عن اسمِ خليل.

ضَرَبَتِ الأمُّ على رأسِها، حتى كادت تدميه، ولولَتْ، وشَتَمتْ، وضربتِ ابنتها، حتى كادَ يُغمى عليها.. سأقتلكِ يا فاجرة.. ابنةُ (الشيخ حامد) تفعلُ الفاحشة..؟! لعنةُ اللّه عليكِ، وعلى ذلك الوغد الجبان. كيف سأخفي الفضيحة..؟!

تهامَستْ نسوةُ القرية، فالبَرّيةُ لها عيونٌ وآذان. وهناكَ أمورٌ لا يمكن أن تُخفى على أحد.. (الحُبّ، والحبَل، وركوب الجمَل)..

بعدَ أخذٍ، وردّ، وشتمٍ، وتحقيرٍ، وتعنيف، كان إلزامُ خليل بالزواج من سمراء، هو الحلُّ الأمثل.. اقتادَها أهلُها من بيتهم إلى بيت خليل، الذي اصطحَبَ سمراء، بدَورِهِ إلى قِمّةِ الجبَل، ليعيشا ما كُتِبَ لهما في بيتِهِ الحجَريّ، الذي لم يُكمِل بناءه بعد..

وحيدَين، بعيدَين عن القرى، والناس. لا يزورهما أحد، ولا يخرجان من البيت إلاّ لقضاء الحاجة، أو ليعتني خليل بالمزروعات الصيفية، التي أعطت أكُلَها، واستطاع أن يأكلَ ويطعم زوجته منها، لعدّة أشهر، قبل أن يأتيها مَخاضُ الولادة. كان بطنها قد كبر بشكلٍ أثقلَ عليها كثيراً، كانت تميلُ في مشيتها، كبطّةٍ سمينة.

حتى أحاديثهما كان أغلبُها همساً، كي لا يتسرّبَ صوتهما خارجَ حجارة البيت، نحوَ الدرب الترابية، التي تمرّ من أمامه، وتودي من، وإلى أقربِ قريةٍ لهما، على بُعدِ عدة كيلومترات.

لعدةِ أيام، وسمراءُ تتألّمُ، وتصرخ، وخليل يحاول التخفيف عنها، وطمأنتها، وهي تتشبّثُ به، دون جدوى.

كانت بعضُ النسوةِ يسُقنَ حميرهنّ، عائداتٍ إلى بيوتهنّ عند الغروب، البشرُ والدوابّ مُرهقون من العمل المتواصلِ طيلةَ أيام، ينقلون غِمارَ الحنطةِ، والشعير، من الحقول، إلى البيوت. تعالى صوتُ سمراءَ، المُستغيث، ونحيبُ زوجها البائس، الذي أُسقِطَ في يده، ولا يعرف ماذا عليه أن يعمل كي يساعدها في الولادة.. صاحَتْ إحدى النسوةِ، متسائلةً ماذا يحدث في ذلك البيت الآثم، فازدادَ نحيب خليل، وتابعت سمراءُ صُراخها، حتى خارَتْ قواها، وما من دليل على قرب خروج رأسِ الجنين. تهالَكَتْ على كتفِ زوجها، وهما جالسان على فراشهما الرّثِّ، العفِن. لم تتردّد بعضُ النسوة بالدخول، ولم تعقِها الأسمالُ التي توارى خلفها الزوجان. صاحَت إحداهنّ:

- يا ويلك من اللّه.! لماذا لم تخبر أحداً ؟

- لا أعرف مَن أخبر، ولن ينجدَنا أحد.

نقلتِ النسوةُ الخبر إلى القرية، تجرّأت عدةُ نساءٍ، وصعَدنَ إلى البيت البائس، لم تفلِح أيٌّ منهنّ بمساعدةِ المرأةِ على إخراج الجنين العنيد، الذي تشبّثَ برحم أمهِ، كأنه لا يريد الخروج إلى هذه الحياة. وعادَ الخبرُ إلى القرية، بأنّ المرأةَ تكادُ تموت. لا دايَةُ القريةِ، ولا أحد يستطيع فِعلَ شيءٍ مُفيد.

أحَدُ وجهاء القرية، وآخر من يمكن اللجوء إليه، في حَلّ أصعبِ المشاكل، أرسلَ إلى المدينةِ، يستدعي الطبيبةَ النسائيةَ الوحيدة، التي جاءتْ تقودُ سيّارتها الهَرِمةَ، عبر الطريق الوعرة، لعشرات الكيلومترات، وأوقفتها في آخر الطريق، قبل وصولها إلى القرية، ونزلتْ منها، تساعدها النساءُ في تسلّق الدربِ الموحشة، هي العرجاءُ، لكنها إنسانة. وقد ساعدت سابقاً، زوجةَ الوَجيه بإحدى ولاداتها المتعثّرة.

بعد حوالي نصف ساعةٍ من المسير الشاقّ، وصلت الطبيبة إلى البيت المستغيث، جُنّتْ، وصاحَتْ مستنكرةً:

- المرأةُ تموت... لماذا تأخّرتم بطلبِ المُساعدة، حتى الآن؟!

كان الجوابُ، صَمتاً.. ثم راحَ خليل يتوسّل إليها :

- أرجوكِ يا دكتورة.. ساعديها، أرجوكِ، ليس لي غيرها في هذه الدنيا..

– يا أخي، سأفعلُ ما بوُسعي، والباقي على الله..

كان الحَملُ توءمياً. استطاعت الطبيبةُ أن تُخرجَ الطفلةَ، تلاها أخوها، لكن... بعد أن كان الثلاثةُ جُثثاً هامِدة.

أسلَمتْ سمراءُ الروحَ لبارئها، غير آسفة. تركَ الجميعُ جُثتيّ الوليدَين، وتكوّموا حولَ جثةِ أمهما.. خليلُ يندبُ، ويعوِل بصوتٍ مُرتفع، لم يعُد يخاف من شيء، ولا على شيء.. لأولِ مرةٍ يرتفعُ صوتُهُ بعد تلك الحادثة..

حَمّلوا الجثامينَ على ظهورِ الدّواب، ونقلوها إلى تلكَ المزرعة، قرب النهر، حيثُ ووريَتِ الثرى في حفرةٍ واحدة. لم يجرؤ أيٌّ من الأقاربِ على زيارةِ القبرِ، لسنواتٍ طويلة..



بنطال وقميص

أ. سهيل الذيب

قاص من سورية

لم يكن البيت الذي ولدنا وعشنا فيه زمناً في قريتنا إلاّ غرفة واحدة كبيرة أرضها من التراب والقش الممزوج به وكذلك سقفها والجدران الأربعة.

كانت أمّي في تلك المرحلة تخيط ثيابنا كيفما اتفق، وكانت تختار من القماش الألوان السوداء تشبهاً بالأيام السوداء، لتتحمل عاديات الدهر والأيام. أمّا المنامات التي دخلت الحياة في مرحلة متأخرة إبان الحكومات الاشتراكية المتعاقبة، فكان أغلبها ذا لون خاكي مرسوم عليها المنجل والمطرقة، وبعضها زين بصور هوشي مينه وتشي غيفارا، وعليها رسومات أخرى لورود وأشجار، لم نرها في قريتنا الزراعية، وفي أغلب الظن أنها كانت تأتي مكرمة ممن لا حاجة لهم بها، أو من الأمم المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية التي كانت ترسل على الأخص أكياس الحليب وزيت السمك وسيارات جمع القمامة، والتي أصبحت فيما بعد ترسل صواريخها وطائراتها وتمنع عنّا الحليب وزيت السمك وسيارات جمع القمامة، وأشياء كثيرة أخرى.

كنّا نختبئ نحن الإخوة الثلاثة الصغار خجلاً من زيّنا الموحد كلّما زارنا أحد، فإضافة إلى اللون الواحد_ وهو عرف أخذناه من تلك الدول بعينها حتى غدا اللون الواحد نمط حياتنا كلها، فلا لون سواه، ولا فكر غيره— قصّت أمّي ما بين حجلي المنامة العلويين مكاناً لسحاب وهمي كثيراً ما كان يظهر ما في الداخل، ذلك أنّه في تلك الأيام من الوهج الاشتراكي لم تكن الثياب الداخلية قد اكتشفت في قريتنا بعد، لذلك وجب أن تطل أشياؤنا الصغيرة من تلك الفتحة الفراغية من دون انتباه منّا،

وإذ نراها كنّا نضحك كثيراً لمرآها، ولا أدري حتى يومنا هذا لمَ كنّا نضحك، ولا سيّما تلك التي تخص أخي الصغير عماد، فقد كانت صغيرة جداً لدرجة أنّ أمي حين كانت تحمله وتناغيه، لم يكن يحلو لها تقبيله إلاّ فوقها تماماً، وإضافة لهذا، فعماد سر سعادة بيتنا بضحكته الملائكية ومشاغباته وبراءته، وبسببه غدا البيت جنّة للفرح والمحبة.

كانت سراويل الذهاب إلى المدرسة سوداء مرقعة رقعاً اشتراكية منّتها علينا هاتيك الدول حاملة لواء العدالة الاجتماعية والعصف الفكري البروليتاري، وقد برزت جلية واضحة فيها، ولا سيّما من خلال عبارات كتبت عليها: يا عمال العالم اتحدوا، والموت للإمبريالية. يغطّي تلك الثياب إلى الركبتين مئزر خاكي استخدمه أكثر التلاميذ سبورة ليكتبوا عليه أحرفاً إنجليزية أو عبارات قلدوها ولم يدركوا فحواها ولا معناها، لأن مدارس الحقبة اليعربية تلك منعتهم من تعلم لغة الأعداء فتخرّجوا فيما بعد من جامعاتهم أميين. وإن نسيت فلن أنسى تلك "الوطية" البلاستيكية التي حين كانت تعرق القدم تصدر أصواتاً يضحك بلابل المدرسة على إثرها.

كم دهشنا نحن تلاميذ الصف الثالث الابتدائي، أنّ أحد التلاميذ الذي جاء متأخراً إلى الصف قصداً كان يرتدي سروالاً ذا لون جميل سمّاه لنا بعد الحصة الدرسية بنطالا، وأردف أنّ خالته التي تعمل في لبنان أرسلته له هدية على العيد مع قميص أخضر. يا للوسامة يا وسيم قلتها في نفسي. وزيادة في القهر النفسي والعصف الفكري لم يكن السيد وسيم هذا ينزع البنطال والقميص عن جسده إلاّ في يوم العطلة، وربّما عندما ينام، فلست متأكداً.

لم يعد يشغل بالي في تلك السن المبكرة إلاّ بنطال وسيم وقميصه اللذان سيطرا على فكري وحواسي، فبت أتحين الفرص لأختلس النظر إليهما وإلى صاحبهما الذي بدا لي حسوناً غرداً وكنت أردد في حسرة بلهجتي البدوية: يا وي يا وسيم ما أزينك يا ريت عندي خالة مثل خالتك.

تناهى إلى سمع أبي الفلاّح ما كنت أهجس به من خلال أمّي التي سمعتني أنطق بهما في نومي، فأنّبني بقوله: إنّ من المعيب في قريتنا ارتداء ثياب كهذه تظهر تفاصيل الأجساد.

في الحقيقة تمنيت لو أنّنا أغنياء، لإدراكي أنّ أبي لا يملك نقوداً لشراء أي شيء في تلك الحقبة البالغة العدالة الاجتماعية، لكن ما زاد من تعاستي أنّ أبي باع العنزة الوحيدة التي كنّا نلعب معها. باعها وهي في المرعى من دون أن يعلم أحداً. بكت أمّي حزناً على عنزتنا التي كانت أهم مصادر قوتنا الشرائية والغذائية أولاً، ولأنّها كانت

بمنزلة أحد أفراد أسرتنا لما أظهرته لنا من رقة وحسن معشر وطيب أصل وكرم حاتمي كأنّها رفيقة من رفيقات تلك الحقبة البالغة الحساسية.

أرغى أبي وأزبد إذ رآنا حزانى، ثم قال موجهاً كلامه لي: أنت السبب. خرج أبي فجراً متوجهاً إلى المدينة في سيارة القرية الوحيدة. وحين عودته ظهراً انتظرناه جميعنا في ساحة القرية، فقد أخبرتنا أمي أنّ أبي ذهب إلى المدينة ليشتري لنا هدايا جميلة، وإذ لاحت سيارة القرية زاد خفقان قلبي وبدت السعادة تغمر وجوهنا جميعاً، ولا سيّما أخي عماد الذي كان سعيداً لسعادتنا، ولأنّه سيحصل على بنطال وقميص.

حضننا أبي، وهو يحمل عدة أكياس نزعناها من بين يديه، وانطلقنا نحو البيت لنعيش أحلامنا بالهدايا التي جلبها، ويا للسعادة الغامرة فلكل منّا قميصه وبنطاله. قلت أخاطب نفسي: الآن أستطيع أن أباهي وسيم بثيابي الجديدة.

لبسناها بعد أن نزعت أمّي الدبابيس عنها. ورحنا أنا وهشام أخي نتفحص ثيابنا ونمشي متبخترين غير مصدقين هذا الفرح الذي لا يضاهى. لم ننتبه في غمرة انشغالنا بأنفسنا أنّ أبي لم يجلب ثياباً لعماد، واعتقدنا أنّه نسيها في السيارة، لكن ما إن رآنا بثيابنا حتى انفجر باكياً، ولم تجد محاولاتنا في إسكاته إلاّ بعد أن وعده أبي بشراء ثياب أجمل من ثيابنا مسوغاً عدم شرائه بأنّه لم يعرف قياسه. أدركنا أنّ النقود لم تكن كافية حين حضنه وبكى. بغتني عماد محاولاً نزع قميصي ليرتديه، وهو يرتجف غضباً وحزناً، وإذ لم يتمكن من نزعه عاد للبكاء قهراً. قلت له: يا حبيبي هو كبير على جسدك، وغداً أبي سيشتري لك ثياباً على قياسك. قال: دعني أقسهما فحسب. نهرته فاتجه إلى هشام، فنهره أيضاً، ولم يدعه أن يلمسه. قال صارخاً بنا والدموع تملأ وجهه الصغير: أجرّبهما فقط وأعيدهما. صرخت به: ستضيع في البنطال والقميص، غداً عندما أعود من المدرسة سأدعك تجربهما. كان علي أن أبكي حين وقف ينظر إليّ، ويسألني إن كان ممكناً أن يتفرج عليّ، فحضنته وأكدت له أنّ أبي سيشتري له أحلى الثياب. قال: إنّه يكذب. قلت له إنّ الأب لا يكذب، ولو تأخر قليلاً، إلاّ أنّه لا شك سينفذ وعده.

نام عماد حزيناً على الرغم من أنّني وعدته أن أعيره ثيابي في اليوم التالي.

مضينا إلى المدرسة صباحاً نكاد أن نحلّق فرحاً بثيابنا. في الحصة الثانية جاء رجل من القرية يطلب من الآنسة أن تأذن لي ولهشام بالعودة إلى البيت. اعتقدت أن عماد بكى أمام أبي فطلب من الرجل أن يجلبني ليجرب ثيابي، وما إن اقتربنا من البيت حتى رأينا جموعاً من الناس يدخلون إلى بيتنا وهم صامتون إلاّ من همسات غير

مفهومة. ناديت أمّي كي أفهم ماذا يجري، لكنّ أحداً لم يجبني وكلهم يقبّلوننا ويمضون. ركضت إلى غرفتنا فوجدت أبي وأمي ينتحبان وزاد بكاؤهما حين رأيانا.

كان عماد نائماً وفوقه شرشف أبيض وجرح فوق جبهته الصغيرة وأثر بسمة غابت. ماذا به؟ حركته فلم يتحرك. هززته عدة مرات لكنّه بقي نائماً. قلت له جئتك بالثياب. نزعتها وألقيتها فوق الشرشف الأبيض لعله يراها فينهض، لكنّه أصرّ على عناده.

قال أبي: لقد غافلنا وتبعكم إلى المدرسة. كنت في السيارة لأشتري له ما يريد بعد أن أخذت قياسه بالخيط. بنطاله شبر ونصف الشبر وقميصه أقل من ذلك. صرخت بالسائق كي يتوقف حين ظهر فجأة. فلم يتوقف. صدمته. صدمته بقوة وهو صغير جداً، فلم يحتمل. حملته وكلمته كثيراً لكن لم يرد. وعدته أن أشتري له قميصاً وبنطالاً، فلم يصدقني. معه حق، فلم يكن معي نقود كفاية. أعطتني أمّكم صيغتها كي أبيعها، لكنه سبقني قبل أن أذهب إلى المدينة. أنا لم أعده أن أشتري له تابوتاً طوله ثلاثة أشبار، ولا أن ألفعه بهذا الكفن. أنا لم أبع عنزتنا الوحيدة من أجل أن أراه هكذا. ها هي ذي ثيابكم فوقه لكنه يأبى أن يجربها. ربما لم يعد هناك من حاجة لها. سأعيد الصيغة إلى أمكم.

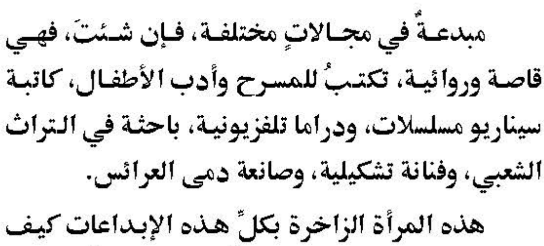
مع الأديبة، والفنانة العربية الأستاذة بزّة الباطني



أ. نجاح إبراهيم

قاصة وروائية من سورية





مبدعةٌ في مجالاتٍ مختلفة، فإن شئتَ، فهي قاصة وروائية، تكتبُ للمسرح وأدب الأطفال، كاتبة سيناريو مسلسلات، ودراما تلفزيونية، باحثة في التراث الشعبي، وفنانة تشكيلية، وصانعة دمى العرائس.

هذه المرأة الزاخرة بكلِّ هذه الإبداعات كيف ندخلُ سِفر انجازاتها اللا يحدُّ؟ كيف نحيطُ بعشرين مؤلفاً، وعشرين في طور الانتظار؟ وكيف نثمّن جوائزها الكثيرة، وأهمها مسابقة تنظمها دول مجلس التعاون في الرياض عن قصة " البيت الكبير" وهل نستطيع مواكبة مسيرتها في الضوء ؟

إنها الأديبة الكويتية الشاملة بزة الباطني.

■ من هي بزّة الباطني؟

■ ■ مواطنة عربية خليجية كويتية. أم وجدة وأخت وعمة وخالة وصديقة. كاتبة محترفة، روائية، باحثة في التراث الشعبي، فنانة تشكيلية وصانعة دمى ألعاب.

ولدت في الكويت منطقة المرقاب عام 1954. توفي والدي بالشيخوخة، وأنا في العام الثاني من عمري. كان لي أخوة وأخوات من الأب وأخت واحدة من الأم حفظها الله، ونعيش كلنا في بيت واحد برعاية أخي الكبير رحمه الله.

دخلت الصف الأول الإبتدائي وأنا في الثالثة من عمري1957. جاء ذلك بطريق الصدفة. كنت كثيرة البكاء حين يغادر أخوتي إلى العمل أو للمدرسة. اصطحبتني أختي معها مرة الى المدرسة. قدرتي على الحديث والغناء ورواية الحكايات وأخبار البيت أدهشت المدرسات، فاستدعت ناظرة المدرسة أمي وأصرت على أن تسجلني كتلميذة رغم أن العام الدراسي كان قد بدأ منذ مدة. صارت المدرسة هي العالم الذي أعشقه.

أنهيت دراستي الثانوية من القسم الأدبي في الكويت وحصلت على بعثة لدراسة اللغة الفرنسية في كلية الآداب العليا Ecole supérieure des lettres في بيروت وتخرجت من جامعة جرونوبل بفرنسا عام 1976. بدأت حياتي العملية كمدرسة للغة الفرنسية في المرحلة الثانوية عام 1977 وحتى عام 1983 شاركت خلالها في تأليف كتب منهج اللغة الفرنسية للمرحلة الثانوية والذي ما زال يدرس منذ نهاية السبعينيات.

■ حرتُ والله من أين أبدأ بعد هذه اللوحة التعريفية ، فهل أبدأ من سردك، أم من كتابتك عن الدراما، أم من أبحاثك في التراث، أم من تشكيلك الجميل؟

■■ كل ذلك كان تطوراً طبيعياً من دفاتر الإنشاء في المدرسة، إلى البحث في التراث الشعبي إلى الكتابة الإبداعية والسيناريو والحوار، ومن الرسوم الطفولية إلى الفن التشكيلي. أول قصة متكاملة كتبتها كنت في الصف الأول المتوسط. كنت في العاشرة من العمر. كان موضوع إنشاء: (كنت مسافرة في دولة أجنبية وأنت تسيرين في شوارعها ، لمحت علم بلادك. صفي شعورك) قلت في القصة بعد مقدمة عن أسباب السفر، أنني حين رأيت علم الكويت على أحد المباني غمرني حنين للوطن ورحت أتخيل البيوت والناس والبحر والسفن والأغاني وتنبهت من شرودي على صوت أبواق سيارات لأكتشف أني صرت بوسط الشارع. كنت أتحرك وأنا أتخيل أنني أمشي في شوارع الوطن. اشتهرت هذه القصة في المدرسة وفي وزارة التربية. رحتُ أكتب للإذاعة المدرسية، مسرحيات وخواطر أدبية أثناء الدراسة الجامعية لكن لم أتعجل في النشر بدأت بنشر الكتب عن التراث الشعبي في سن الثلاثين بعد أن انتهيت من المراحل الأولى لتكوين أسرة، ثم التأليف ونشر الأعمال الإبداعية في سن الأربعين منها مجموعتان قصصيتان ورواية تخلل ذلك كتابات للأطفال.

أما الرسم فربما بدأ قبل الكتابة وأنا في المرحلة الابتدائية. كنت أرسم منذ طفولتي ككل الأطفال، لكن أول لوحة مهمة وكاملة لي كانت حين كنت في الصف الرابع الابتدائي. نقلت

رسماً من كتاب الدين للإمام والمصلين خلفه في مسجد. عرضتها على مدرسة الرسم فلم تصدق أنني من رسمها، فطلبت مني إعادة رسم اللوحة في المدرسة بإشرافها ففعلت، ومن ذلك اليوم زاد اهتمامها بي. شاركت مدرستي القادسية المتوسطة للبنات بلوحاتي في أول معرض تقيمه اليونسكو للأطفال 1965وتسلمنا جوائز وشهادات تقديرية قدمها لنا وزير التربية آنذاك المرحوم صالح عبد الملك الصالح وصارت لوحاتي تزين حجرة الناظرة وجدران المدارس التي درست بها.

رسمت اللوحات التوضيحية وصممت أغلفة كل كتبي لكن التفرغ التام للفن التشكيلي حدث متأخراً في عام 2000. حين غادر الأولاد للدراسة في الخارج غادرت معهم إلى بريطانيا وهناك كان كلُّ الوقت لي وكانت كلُّ الإمكانيات متاحة حيث أن المدينة التي عشت بها 15 عاماً كانت شبه مدينة فنون. أقمت معرضاً في لندن عام 2005 بعنوان (لحظات ثمينة) ومعرض خاص في البحرين عرضت فيه لوحات عن منطقة الحالات في عراد في البحرين.

مثلت الكويت في ورشة مشاهير الفنانين العرب في الصين بعنوان (الصين في عيون عربية) كنت أول امرأة عربية تشارك بهذه الورشة وأيضا المرأة الوحيدة بين عشرة فنانين من الوطن العربي.

قضينا 21 يوماً في ضيافة وزارة الثقافة في جمهورية الصين الشعبية. كان موقع العمل في الشمال الشرقي من الصين وقضينا تلك الأيام في الباص يتوقف الباص كلّ عدة أميال وننزل لنرسم الطبيعة حتى وصلنا إلى حدود روسيا، ثم عدنا إلى مدينة يوشين للرسم في المركز الثقافي بعدها أقيم معرض وتم استلام لوحاتنا واستلامنا لشهادات ملكية الصين لهذه اللوحات.

■ اشتغالك بالتراث الشعبي لافت، سواء في محاضراتك، أو أبحاثك، وقد حضرتُ لك محاضرة في الشارقة عن " الحكايات التراكمية" كيف علينا الحفاظ على تراثنا، وما أهميته؟

■■ كلُّ مجتمع يمرُّ بفترة من العودة إلى الماضي سببها الحنين والسعي إلى حفظ الهوية وظهور رؤية حديثة للقديم وتقدير جديد لقيمته النفعية والجمالية فيسعى لإحيائه ولتوظيفه لينتعش ويشع مرة أخرى من خلال كلِّ أنواع الإبداعات الأدبية والموسيقية والفنون التشكيلية وحتى في المجالات الطبية والعلمية الأخرى، مما يساعد على تحقيق التوازن الثقافي للمجتمع.

غرسُ التراث الثقافي غير المادي في سن صغيرة يضمن تواصله إلى أجيال لاحقة ويقدم أسساً ثابتة تبنى عليها إبداعات لا حصر لها في كثير من المجالات كما يساعد على تأصيل ثقافة

الطفل وربطه بثقافة بلاده وغرس القيم الحميدة وأيضاً للترفيه ولتنمية خيال الطفل وقدراته الإبداعية ولتعريفه بتاريخ بلاده وجغرافيتها وواقعها الاجتماعي وعاداتها وتقاليدها.

كانت الأسرة هي الناقل الأول للتراث الثقافي غير المادي إلاَّ أن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية قلصت إن لم تكن قد قضت على هذا الدور مما حدانا اليوم إلى التفكير في تعليم التراث الثقافي غير المادي ضمن المناهج والأنشطة المدرسية وعبر وسائل الإعلام من صحافة وتلفاز وإذاعة ومسرح وحتى وسائل التواصل الاجتماعي اليوم مما سيمنحه تأثيراً أكثر قوة وثباتاً وامتداداً وخاصة حين يراعى تقديمه للطفل المعاصر بشكل يجمع بين الأصالة والمعاصرة، الأصالة دون جمود والمعاصرة دون تجاوز وهذا ما حرصت على تقديمه.

■ كيف وظفتِ الحكاية الشعبية، هل من خلال كتابتك لها، أم من خلال القيام بورش لجمعها وتدوينها؟

■■ توظيفي للحكاية الشعبية جاء بعد سنوات طويلة من بداية الجمع والتدوين والنشر وبعد أن شعرت بأنني قد ثبت الحكاية الأصلية في الأذهان كماً، أو تقريباً كما وردت إلينا عن طريق البرامج الإذاعية والتلفزيونية والمحاضرات والجولات المدرسية.

النجاح الجماهيري لما أصدرته من كتب مهد لي الطريق لتقديم إبداعاتنا الشعبية لجماهير أوسع عن طريق الإذاعة ورواية الحكايات باللهجة المحلية من خلال عدة برامج قمت فيها بدور الراوي وتخللتها فقرات درامية شارك فيها نجوم التمثيل في الكويت اجتذبت مستمعين من الخليج وحتى اليمن والمغرب العربي



بدليل الرسائل التي كانت ترد لإذاعة الكويت والتجاوب الكبير من قبل المواطنين . دعمت ذلك بمشاركاتي في مهرجانات التراث والمحاضرات وإقامة ورش للتدريب على الجمع الميداني والتدوين في الكويت وخارجها.

■ عرّفتِ الوطن العربي والعالم على حكايات خليجية في ثلاثين حلقة، هل اكتملت دائرة التعريف، أم أن الدائرة من الصعب أن يلتقي طرفاها؟

■■ كتبت برنامج (حكايات خليجية) الإذاعي باللغة الفصحى بناء على تكليف من مؤسسة الإنتاج

البرامجي المشترك وفازت الحلقة الرائدة من هذا البرنامج بالجائزة الأولى في مهرجان البرامج الإذاعية والتلفزيونية في تونس عام 2008. كتابة الحكايات الشعبية الخليجية باللغة الفصحى كانت مهمة صعبة وتحد كبير حيث صار علي أن أحول حتى الأبيات الشعرية أو الكلام المسجوع باللهجة الخليجية إلى أبيات باللغة الفصحى لا تبعدها عن أصالتها لكن أظنني كسبت هذا التحدي والحمد لله.

مثال بسيط: في حكاية لعيبة الصبر (لعيبة تصغير لعبة) تتحدث الدمية للبنت التي تشتكي لها من سوء حظها حيث تزوجت امرأة ماكرة حبيبها الأمير بخدعة. تقول الدمية باللهجة الشعبية:

(إنتي البيبي، أم الخدم والعبيدي، اسمع يا قرنفل حجايا البيبي)

البيبي هي السيدة الثرية – حجايا تعني كلام وحكايات - قرنفل اسم الأمير الذي كان مختبئاً ليستمع وعرفت الدمية بوجوده.

حولتها في هذا البرنامج إلى:

كنت السيدة أمينة، صرت للماكرة رهينة، اسمع يا قرنفل قصتها الحزينة.

أتمنى أن تتسع الدائرة وأن أكتب دراميا وباللغة الفصحى حكايات من الوطن العربي ليتعرف عليها المهتمون ممن يجيدون العربية في أنحاء العالم. وقد وصلني طلب لنصوص بعض حكايات هذا البرنامج من طالبة من الصين تدرس اللغة العربية لتكون ضمن رسالتها للماجستير مما يدل على متابعتهم لإنتاجنا العربي.

■ عرفّت المجتمع الانكليزي على الفلكلور الكويتي، كيف تلقى هذا؟

نشرت إبداعاتنا الشعبية باللغة الإنجليزية في كتاب:

Traditions. The folklore of women and children in Kuwait

فولكلور النساء والأطفال في الكويت. الطبعة الأولى والثانية. اقتنت منه وزارة الخارجية ووزارة الإعلام وصار يهدى لزوار الكويت أو سفارات الكويت في الخارج.



وأيضا كتابتي لإبداعاتنا الشعبية بالفرنسية والألمانية أوصلها إلى متلقين من ثقافات وجنسيات مختلفة لم يخطر ببال كثيرين منهم أن أوطاننا تزخر بمثل ذلك الإبداع الشعبي الجميل وخاصة الأمهات

الأجنبيات المتزوجات من كويتيين. كانت فرصة لهن لتوثيق صلة أولادهن بتراثهم الوطني كما صرحن لي. قدمت محاضرات عن التراث الشعبي في الكويت باللغة الفرنسية في الكويت وباللغة الإنجليزية في السويد نالت أعجاباً كبيراً.

تضمنت هذه الكتب عدة فصول ذكرت فيها تاريخ الكويت ونشأتها وجغرافيتها، وأنواع الحرف والمهن التي مارسها الكويتيون، وأنواع الأسواق والزراعة ثم تناولت حياة البحر وكل ما يتعلق بمهنة السفر و الغوص على اللؤلؤ من أنواع السفن والرتب على السفينة والأدوات وحياة البحارة ووصف لمدينة الكويت وأحيائها وبيوتها وأزقتها والحياة والمناسبات الدينية والاجتماعية وطقوس الزواج والميلاد والوفاة وغيرها وما يتعلق



بها من أغاني وأمثال ثم فصل عن البيت الكويتي من طراز ومتاع ومقتنيات وفصل عن فولكلور النساء وكل ما يتعلق بحياة المرأة من عادات وتقاليد وأزياء وأدوات زينة وأغاني وحكايات وفصل عن فولكلور الأطفال وما يتعلق بهم من ألعاب وأهازيج وتعليم وأزياء وحكايات وألغاز الشعبية وأمثال.

أفادت ترجمة حكاياتنا الشعبية بأسلوب مبسط إلى إضافتها ضمن المناهج التعليمية ليتعلم الطالب الكويتي اللغة الأجنبية عن طريق إبداعاته الشعبية المحلية إلى جانب غيرها مما أبدع أصلاً في تلك اللغات. كثير من المدارس في أوروبا وكندا قد تبنت ما نشرت من حكايات وأغان شعبية لتقديمها خاصة للطلبة المنحدرين من أصول عربية وإسلامية وللاستفادة منها في مهرجانات التراث الثقافي غير المادي.

ما أمتع المتلقين الأجانب هو أنني كتبت الأغاني والأمثال والألغاز كما تنطق باللهجة الكويتية لكن بحروف لاتينية إلى جانب الترجمة حيث مكنهم ذلك من أداء الأبيات الشعرية في الحكاية أو الاهازيج الشعبية بالعربية:

مثال: أهزوجة الاستسقاء في الكويت

"يا أم الغيث غيثينا
خلي المطر ايينا
خلي عشيبتنا تنبت

يرعاها طليينا

يا ربي شيله شيله

يطق مطر الليلة

وحمني◆ يسقي خيله

على درب الشامية◆ "

- حمني تصغير لاسم عبدالرحمن
- الشامية منطقة خصبة كانت خارج أسوار مدينة الكويت ثم منطقة سكنية

Ya um el ghaith ghitheena
Khalli el mutar eyeena
Khalli ea'ashaibatna tanbit
Yira'aaha etalyeena
ya rabi shailah shailah
yitig mutar elailah
O hammani yasgi khailah
a'ala darb eshamiyah

في ترجمة الأهازيج والأغاني والأشعار خاصة إلى اللغة الفرنسية حرصت قدر امكانياتي وإجادتي للغة أن تكون أيضاً مقفاة وبأوزان أو إيقاع موسيقي حتى أنها لتبدو وكأنها ابدعت أصلاً بالفرنسية.

■ حين ترويين حكاية شعبية، نلمح الطيبة، ونقبض على رائحة الليالي القديمة في صوتك وايماءاتك ، أنت تتقمصين الحكاية، أم هي في دمك تحكي حالها؟

■■ يسعدني إعجابك في أسلوبي في رواية الحكايات. ربما الحكاية في دمي تحكي حالها وربما أنا حكاية تروي حكايات.

نشأت في بيئة من كبار السن وعلى قدر كبير من الثقافة الشعبية. كانت الحكايات والأمثال والأهازيج والألغاز جزء من حياتنا. نهلت منهم وبدأت منذ السنوات الأولى من طفولتي كراوية. كنت أروي ما أسمعه من حكايات في بيتنا ومحيطنا العائلي لباقي الأقارب والأصدقاء والمدرسات وكبرت لأروي الحكايات لأطفالي، ثم لكل أبناء الوطن ودول مجلس التعاون والوطن العربي ثم لأكتبها وإن كانت مؤلفاتي الأدبية أبعد ما تكون عن شعبية أو خرافية فهي عن الإنسان المعاصر لكنه بالتأكيد تطور طبيعي. كنت أحفظ عن ظهر قلب ما أقرأ من سير مثل سيرة عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية وأقرأها جهراً للأقارب وخاصة كبيرات السن من سيدات العائلة والجيران.

رواية الحكايات لها أصول وقواعد تتطلب أن يتمتع الراوي بمواصفات بدنية وذهنية ومعنوية عالية المستوى وأن يكون له قدرة الأداء والتمثيل وتقمص الشخصيات وعلى التواصل مع الجمهور خاصة الأطفال فالحكاية تعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على الراوي ففي مهارة أداء الرواي يكمن سحر الإمتاع

وسر العبرة والحكمة من الحكاية.

■ الموروث الشعبي الذي اشتغلت عليه عقوداً تضمّن الأمثال، كذلك الطُرف التي ترويها الجدّات، والأغاني، والملابس، كيف أحطت بكلِّ ذلك؟

■■ رغم استمتاعي بمهنة التدريس إلاّ أنني كنت أشعر في قرارة نفسي بأنني لست في المجال الذي يمكن أن أسخر فيه كل علمي وثقافتي ومواهبي. في عام 1983 أمسكت بدفة حياتي وأدرتها نحو وجهة لا أعرف عنها شيئاً سوى أنها حيث أحب أن أكون.



انتهزت فرصة وضعي لطفلتي الرابعة في مايو 1983 وقدمت طلباً بإجازة أمومة غير مدفوعة الأجر لمدة عام كامل رغم الصعوبات المادية كان القصد هو التفرغ لتربية الأولاد وكانت أعمارهم متقاربة. جاءت أمي رحمها الله لتقضي معي فترة النفاس كعادتها فكنا نجلس لنعتني بالأطفال معاً ونغني لهم. ظهرت أغان جديدة لم أسمعها من قبل من أمي فبدأت بتدوينها لأحفظها. كانت تلك اللحظة المشعة التي أضاءت لي الطريق الذي كنت أعلم بوجوده ولم أستدل عليه بعد فكانت البداية الجديدة والانطلاقة إلى عالم البحث والكتابة والتأليف والفن التشكيلي.

بدأت بعمل ميداني مكثف لجمع الأغاني والحكايات وغيرها من إبداعاتنا الشعبية وفي نهاية إجازة الأمومة بعد عام كان بين يدي أول كتاب " من أغاني المهد في الكويت " عن الأغنيات التي تغنيها الأم للطفل. جمعت فيه 285 أغنية. ما عدت للتدريس وانتقلت للعمل في مركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الإعلام في الكويت. استمرت أعمالي الميدانية المكثفة التي تبعها التصنيف والتحليل والنشر وإعداد الرسوم التوضيحية.

عملي الميداني في جمع التراث الثقافي غير المادي كان جهداً فردياً فلم يتم تكليفي من أية جهة رسمية. ظهرت في الميدان كباحثة وككاتبة وكنت الباحث الميداني والمدون والكاتب

والرسام والطباع والناشر والموزع. دعمت ذلك بقراءات مكثفة عن كل ما وقعت عليه يدي من كتب مختصة بعلم الفولكلور.

▪ المثل الشعبي لا ينفصلُ عما تبحثين عنه، إنه خلاصة حكاية، أو حكاية مختزلة، هل لك أن توردي بعض الأمثال الشعبية الكويتية وقصتها؟

▪▪ الأمثال الشعبية خلاصة تجارب ومواقف إنسانية تتفاوت في طولها ومدى تعقيدها، تناقلتها الألسن من زمان بعيد، فغدت ناحلة مختصرة شكلاً غنية سمينة مضموناً دون أن تفقد سحرها وجاذبيتها.

كثير من هذه الأمثال له حكاية منها:

- "عَمَارْ بَيْت ولا سُفَرْ بَنْقَالَه" بنقالة هو بلاد البنغال.

حكاية هذا المثل هي:

سافر ثلاثة أخوة في تجارة لهم، وتركوا وراءهم ثلاث زوجات وعيال، وقد أعطى كل منهم لزوجته مقداراً من المال لا يزيد ولا ينقص عما أعطى الأخوة لزوجاتهم لإنفاقه على البيت والأولاد لحين عودتهم.

بعد عدّة أشهر عاد الأخوة الثلاثة فوجد الأول بيته وأولاده في حالة يرثى لها من الفقر والعوز، ووجد الثاني صفوف الدائنين أمام باب بيته، أما الثالث فقد دخل بيته فإذا به بفرش جديد وأطفال كأنهم الأقمار بأثواب جديدة، ووجه صبيح يستقبله بأبهى حلة وزينة.

ساور نفس الشك الرجل في زوجته، فما أعطاه لها من مال لا يقل ولا يزيد عما أعطاه أخواه لزوجتيهما، فما بال حالهما مغاير لحال زوجته. أمسك بخناق زوجته وسل خنجره وسألها إن كان هذا الخير من منكر. روت المرأة لزوجها أن زوجَتي أخويه إنما أنفقتا المال دون تبصر ولا روية، أما هي فاشترت به بقرة وشاء الله أن تكون هذه البقرة حاملاً، فأنجبت عجلاً صغيراً وصارت المرأة تحلبها كلّ يوم وتصنع من حليبها الزبد والجبن واللبن الرائب واللبنة والسمن، فتأكل وتطعم أطفالها وتبيع الفائض، ومن المكسب تشتري ما يلزم للبيت وللأطفال وعلفاً للبقرة، وتدخر الباقي، وأن كلّ ما يراه الزوج اليوم من فرش جديد وملابس جديدة وأطفال أصحاء إنما هو من حسن تدبيرها.

قام إليها زوجها وقبل رأسها واعتذر لها لما بدر منه ودعا الله أن يبارك فيها ولها ثم قال هذا الرجل كلمة سارت مثلاً من بعده:

"عمار بيت ولا سفر بنقاله" أي أن طلب الرزق في الوطن قرب الأهل خير من تكبد عناء السفر.

■ من التراث الشعبي سمعتك تلفظين كلمة "الغطاوي" ما معناها؟

■■ غطاوي من غطى وحجب الشيء. كلمة غطاوي تعني (ألغاز) أو أحاجي.

الغطاية هي معلومة تقدّم على هيئة سؤال، أو أبيات من الشعر، أو جمل مسجوعة يقصد بها شيء محدد ومعروف دون ذكر ما يشير إليه، أو يدل عليه مباشرة أي تغطية المعلومة وإخفاءها ببعض التفاصيل المضللة حتى لا يتوصل السامع الى الإجابة الصحيحة بسهولة فتقل المتعة. جمع غطاية "غطاوي" والفعل "يغاطي".

يضم كتاب الغطاوي الشعبية الكويتية 139 لغزاً، اخترتها من بين مئات لتناسب الأطفال وهو الكتاب الثالث من سلسلة التراث الشعبي للأطفال التي أقوم على إصدارها. سبقه من السلسلة ذاتها كتاب الحكايات الخرافية الشعبية وهو الكتاب الأول ثم الكتاب الثاني "الأزياء الشعبية الكويتية" وكلها مزودة برسوم من أعمالي.

الغطاوي تمرين جيد للعقل مثل التمارين البدنية للجسم وتفيد في تقوية وتحسين أداء القدرة على التفكير وفي اختبار الذكاء والفطنة وقضاء وقت ممتع مع الأهل والأصدقاء. نستفيد منها اليوم في التعرف على بعض المقتنيات والمفردات القديمة التي كانت موجودة في الماضي واختفت لعدم حاجتنا إليها في الوقت الحاضر.

من الغطاوي الشعبية:

با سإلك يا ذِيب

عَن شي فِيهْ اتّعاجيبْ

لا لزغيرَهْ تِكبر

و لا لِكْبيرهْ تِشيب

ما هي؟

الجواب: الصخور

ومنها:

شَي غالي

صَعْب الْمَنالي

تِلقاه في الْبَحَرْ

لونَه يْلالي

ما هو؟

الجواب: اللؤلؤ

■ لو نظرنا إلى ما قدّمته في التراث الشعبي، نجد أنفسنا أمام منجم ثرٍ، هل تطمحين إلى وضع معجم خاص بالتراث الكويتي؟

■■ المعاجم أو الموسوعات لها نظام خاص وتحتاج لمادة شاملة تقريبا وفريق عمل لكن شاركت في كتابة بحوث لموسوعات منها:

بحث عن الحرف الشعبية والصناعات التقليدية - موسوعة الثقافة

في الكويت منذ بداياتها حتى الآن - مسح علمي شامل -الناشر دار سعاد الصباح للنشر - بحث رقم 25 الجزء الثاني1997

مجموعة بحوث عن الفريج الكويتي -البيت الكويتي -العادات والتقاليد -الأعياد والمناسبات - الأكلات الشعبية – الأزياء الشعبية - الأمثال للديوان الأميري (اللجنة العليا لتنفيذ مشروع موسوعة الكويت الشاملة) .1997

بحثان عن الكويت قبل النفط والكويت بعد اكتشاف النفط باللغة الإنجليزية لمحطة الديوان الأميري على شبكة الإنترنت –1997

ربما في يوم ما أضم ما جمعته من حكايات في كتاب واحد خاصة الحكايات الموجهة للبالغين مثل كتاب "طرائف وحكايات نسائية من التراث الشعبي الكويتي" الجزء الأول والجزء الثاني وكتاب الحكايات المرحة وكتاب حكايات من الكويت.

■ كنت وما زلتِ تنقبين عن التراث الشعبي وتبرزينه، هل ثمّة تراث شعبي مازال مخبوءاً؟

■■ بالتأكيد. عملي الميداني كان وما زال جهداً فردياً والإحاطة بكلّ الإبداعات الشعبية يصعب على حتى مجموعات فما بالك بشخص واحد. لكن جمعت ما قدر لي والحمد لله الذي سخرني لهذا العمل في الوقت المناسب.

في البدايات كانت أمي رحمها الله وأختي حفظها الله أول الراويات ثم أعلنت حالة الاستنفار في إطار العائلة ثم بدأت تنهال علي الاتصالات الهاتفية والقصاصات والأشرطة السمعية من بعض الأصدقاء والصديقات ثم اتسعت الدائرة بعد انتشار خبر اهتمامي بالجمع وصرت أتلقى دعوات من أسر خارج نطاق العائلة ثم دقت ساعة العمل الميداني الأصعب والأكبر فحملت جهاز التسجيل والمذكرة ورحت أدق الأبواب لجمع المزيد وللتحقق مما تم جمعه.



كل ذلك كان في الثمانينيات والتسعينيات حتى وفاة الوالدة رحمها في

عـام 2000. بعـد ذلـك بـدأ عـدد الـرواة يتنـاقص رحمهـم الله جميعـاً وأسـكنهم فسـيح جناتـه وبفقـدهم اختفـت كنـوز بشـرية للـتراث. أحـاول الآن التعـاون مـع الجيل التالي من أبنائهم لكن العطاء أقل ومختلـف جـداً كمـا أن ظـروف حيـاتي تغيرت بعد الهجرة إلى بريطانيا مع الأولاد حتى عام2010.

في 2010 قمت بعمـل ميداني لجمـع أغـاني المهـد في البحـرين بتكليـف مـن مجلـة الثقافـة الشـعبية الـتي تصـدر عـن الديوان الملكـي في البحـرين . نشـر بحـث أغـاني المهـد بمملكـة البحـرين في مجلـة الثقافـة الشـعبية - السـنة الثالثـة العـدد التاسـع – ربيـع 2010.

بعـد أن انتهـت تقريبـاً مرحلـة الجمـع الميداني المكثف اتجهت إلى البحث عن أصـول وتـاريخ بعـض العـادات والتقاليـد والمعتقـدات والحكايـات. قـادتني هـذه الدراسـات والبحـوث إلى اكتشـافات مبهـرة. نشـرت نتـائج هـذه الدراسـات في مجلات علمية محكمة تزيد عن خمسـين بحثا تحول بعضها إلى كتب مثل كتاب " الحكايـة التراكميـة" وقـد أكـون أول مـن طـرح هـذا المصـطلح لهـذا النـوع مـن الحكايـات وكتـاب " لفريسـه، تـاريخ وأسـاطير" وهـو عـن لفريسـه في الكويـت والخلـيج. فريسـه تصـغير فـرس وهـو الحصان الخشبي. هـذا أيضـاً أول كتـاب عن هذا الفن الذي هو أصلاً دراما شعبية وليست رقصة كما يعرف عنها.

منهـا أيضـاً - بحـث (السـدرة، مـن تكـون؟)- مجلـة الثقافـة الشـعبية - البحـرين- المنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبي IOV - السـنة السـابعة - شـتاء 2014العدد 24

- بحـث بعنـوان (حكايـة عشـبة) عن المشموم أو الريحان - مجلـة الثقافـة الشـعبية - البحـرين - المنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبي IOV – العـدد 32 شـتاء 2016

بحـث (الـدموع واللؤلـؤ) - مجلـة الثقافـة الشـعبية - العـدد15 – 2011 - البحرين - المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV

- بحـث بعنـوان (دروب لفريسـة) عن فن لفريسه في الكويت وفي العـالم – مجلـة بحـوث سـيميائية – الجمهوريـة الجزائريـة – جامعـة أبـو بكـر بلقايـد – تلمسان – العدد المزدوج 11 -12 - مايو 2017 – ص 161 - 210 وهـو أول بحـث عـن رقصـة لفريسـة في الـوطن العربـي. البحث عن تتبع طريق انتشار فن لفريسـه مـن الشـرق الأقصـى إلى الأنـدلس حتـى الأمريكيتين.

■أقمت مسـرحاً للعـرائس بمهرجـان عـن الطفولـة ، مـا أهميـة هـذا المسـرح ومـا هـي جمالياته؟

■■ بدأت مسرح العرائس في عام 1975 كنت حينها طالبة في الكلية. أثناء إحدى العطل صنعت العرائس، وكتبت المسرحيات وقمت بتحريك العرائس، وأداء الأصوات مع مجموعة من أطفال العائلة في أول مهرجان للطفل الذي أقامته في ذلك الوقت جمعية النهضة الأسرية بقيادة رائدة الحركة



النسائية في الكويت والخليج الأستاذة نورية السداني.

ما زلت أصنع العرائس والدمى واللعب وأجد في صناعتها وخياطة ثيابها وتزيينها متعة لا تعادلها متعة وراحة نفسية بين حالات الكتابة والرسم. ظهرت مجموعة من العرائس التي أصنعها في مقدمة برنامج (بيت الحزاوي) أي بيت الحكايات الذي أديت به دور الراوية مع مجموعة من الأطفال. كما عرضت مجموعة من العرائس بالثياب الكويتية التقليدية في معرض (قصة الكويت) في لندن. قدت ورشة لصناعة الدمى في الشارقة، وتلقيت دعوات لورش مماثلة كما أعددت كتاباً أتمنى نشره قريباً عن تاريخ وصناعة الدمى وخياطة ثيابها مع العلم أنني نشرت فصلاً بالرسوم عن ذلك في كتاب " الأزياء الشعبية الكويتية" لتعليم خياطة ثياب الدمى الشعبية بأسلوب مبسط.

أتمنى كثيراً أن يعود مسرح العرائس الفعلي وأن أنقل هذا الاهتمام لأحفادي وأبناء الوطن لكن الأجيال الجديدة لها اهتمامات أخرى.



■ لك بحوث في الأدب المقارن ، كلمينا عنها.

■■ بحوثي المقارنة أكثرها في مجال التراث الشعبي نشرت منها بحوثاً مقارنة ومترجمة عن اللغة الفرنسية والإنجليزية في مجلة الكويت منها : "الدمى في تاريخ الشعوب" -"تاريخ العصا" -"القواقع والأصداف" - "سبأ" - "المجوهرات العرقية" . من خلال هذه البحوث سلطت الضوء على جوانب من تراثنا الشعبي ومثيلاته عند الشعوب الأخرى لتوضيح نقاط التشابه والاختلاف والتطور الذي لحقها وأسبابه.

أتطلع للانتهاء من بحوثي المقارنة عن الحكايات والذي بدأته بكتاب (الحكاية التراكمية) وكتاب فن (لفريسه) و بدأت بالبحث عن تنويعات الحكايات الشعبية ومنها حكاية سندريلا في الوطن العربي التي يجهل العالم وجودها عندنا.

■ لك مسيرة أدبية تحفر في المشهد الثقافي العربي، ما ركائزها؟ كيف رعيتها لتصل حدود الشمس؟

■■ العمل المخلص الدؤوب هو ركيزة، وسرّ الوصول رغم العقبات. مسيرتي رغم ثرائها ما كانت سهلة لزوجة وأم لأربعة أطفال في مراحل عمرية متقاربة وموظفة. كانت حياتي تسير على خطين متوازيين: خط البيت والعائلة وخط العمل وجهد مضني لحفظ التوازن. كنت أسترق من ساعات النوم لأكتب وأظل أحياناً دون نوم ليومين.

الأنشطة الاجتماعية ما كان لها وجود في حياتي وتقتصر على زيارات الأهل وصديقات الدراسة وأعترف أنني مقلة ومقصرة حتى في ذلك والجميع يعتب.

نشرت مجموعتان قصصيتان؛ المجموعة الأولى بعنوان (السيدة كائنْ) 1998 . نالت هذه المجموعة تقبلاً مدهشاً من القراء وشغلت النقاد لأعوام. كتب عنها نقاد من الوطن العربي والهند وأمريكا ونشرت عنها دراسات ومقالات نشر بعضها في مجلة البيان التي تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ومجلة الكويت ومجلة العربي وبعضها في دراسات خاصة نشرت في مصر والمغرب العربي حيث اعتبرت نقطة تحول في الأدب النسائي إن صح التعبير.

المجموعة القصصية الثانية بعنوان (هذا) صدرت في عام 2011 . كان حظ هذه المجموعة أقل من سابقتها في النقد والدراسة والانتشار نظراً للظروف التي كان يمر عالمنا العربي في ذلك العام.

نشرت رواية (النقطة الأضعف) في عام 2019 وأيضا كان عام زحف وباء الكورونا و لم تحظ الرواية بالانتشار المرجو والنقد والتحليل المأمول لكنها نالت إعجاب القراء.

■ حدّثينا عن تجربتك في كتابة السيناريوهات، هل كانت للكبار أم للصغار؟

■■أكتب قصة وسيناريو وحواراً، وأحياناً أغاني، كل الأعمال الدرامية التي أكلف بها سواء لشركات ومؤسسات الإنتاج، أو المدارس حسب الفئة العمرية الموجه إليها العمل. هذا ما يعرف بالكتابة الاحترافية. أكتب في كلِّ مجال أكلف به حتى المجالات العلمية والقانونية.

منها مثلاً المسلسل الكرتوني (زعتور) تم تكليفي من مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج العربية بكتابة مسلسل كرتوني من 15 حلقة، فابتكرت شخصية زعتور وهو حمار بعقلية طفل. الاسم ابتكرته من معلومة تفيد بأن الحمار يحب أكل الزعتر البري وكتبت قصص وسيناريو وحوار وأغاني المسلسل كله.

كما كتبت سيناريو وحوار مسلسل (حكايات كويتية) من 15 حلقة؛ كل حلقة قصة منفردة من التراث الشعبي مما نشرته في كتاب (طرائف وحكايات نسائية) الجزء الأول والثاني.

أصر دائماً أن أكتب سيناريو وحوار قصصي ليظهر العمل متكاملاً حسب رؤيتي له خاصة الأعمال الدرامية عن التراث الشعبي حرصاً على الدقة. تلقيت طلبات لتحويل بعض قصصي الأدبية إلى أعمال درامية من شركات إنتاج ولم يتم ذلك بسبب الخلاف على كتابة السيناريو والحوار ونعرف ما يلحق بالأعمال الأدبية من تحريف عند استبعاد الكاتب.

■ كيف جاءت بصمتك في مسلسل" افتح يا سمسم"؟

■■ في عام 1988 تلقيت دعوة من مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج العربية ومقرها الكويت للمشاركة في كتابة حلقات لبرنامج (افتح يا سمسم) الجزأ الثاني وهو موجه لأطفال ما قبل المدرسة. كانت هذه بداية تعاوني مع المؤسسة التي شاركت بعدها في كتابة معظم البرامج التربوية والتوعية والدرامية التي أنتجتها المؤسسة.

الكتابة لبرنامج افتح يا سمسم وخاصة لهذه المرحلة من العمر كان فرصة العمر التي انتظرتها للكتابة للأطفال. كتبت كثيراً من المشاهد والأغاني التربوية. ثم شاركت في كتابة مشاهد وأغاني الجزء الثالث.

بعدها شاركت في كتابة مشاهد وأغاني لبرنامج "افتح يا وطني أبوابك" البديل لبرنامج افتح يا سمسم وهو إنتاج عربي خليجي مئة بالمئة يسلط الضوء أكثر على ربط الطفل العربي بأوطانه. هذا النوع من الأعمال أعمال جماعية يشارك فيها كتاب من كل الوطن

العربي. كان كل كاتب يكلف بالكتابة عن بلد معين مشاهد وأغاني وكثير من الأغاني كان يعهد بها لي حين يصعب على بعضهم كتابتها.

الكتابة لافتح يا سمسم ومعظم برامج مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج العربية كتابة موجهة والكتاب عليهم الالتزام بأهداف وشروط وأحكام صارمة وضعها مجموعة من التربويين الأكاديميين.

■ **لك الكثير من المؤلفات في أدب الاطفال، حدثينا عن تجربتك هذه.**

■■ بالإضافة إلى كتاب " الحكايات الخرافية الشعبية" الذي كتبته باللغة الفصحى وضم 30 حكاية ألفت كثيراً من قصص الأطفال التي نشر بعضها في مجلات خاصة بالطفل وبعضها في كتب.

1997 حصلت على الجائزة الأولى والوحيدة لقصص الأطفال على مستوى الوطن العربي التي نظمها المكتب العربي للتربية - دول مجلس التعاون ومقرة الرياض عن قصة (البيت الكبير). جاءت النتيجة بالإجماع وحجبت الجائزة الثانية والثالثة في ذلك العام.

كتبت أيضاً قصصاً أدبية مع الرسوم بتكليف من جهات معينة مثل جمعية حماية البيئة في الكويت قصة (الأرض الخضراء) و 4 قصص بتكليف من بيت الزكاة في الكويت للترويج لكفالة اليتيم وتمت ترجمة هذه القصص إلى عدة لغات لدول إسلامية غير عربية كما تم إدراجها باللغة العربية ضمن المناهج المدرسية في هذه الدول.

وعندي مجموعة 4 قصص جديدة مصورة من رسومي للأطفال (بيت الضب) (العنزة سمحة) (عندي فلس) و (النملة). قصة النملة كتبتها بالعربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية وهي من الحكايات التراكمية.

نشرت أيضاً مسرحيات وأوبريتات لطلبة المدارس من الروضة إلى المرحلة الثانوية في كتاب (كلنا اليوم كبرنا) الكتاب مقسم إلى قسمين قسم كتابات باللهجة المحلية وقسم باللغة الفصحى.

معد للطبع كتاب أشعار وأناشيد للأطفال بعنوان (نحو الفرح) جمعت فيه بعض الأناشيد والأشعار والأغاني التي كتبتها لبرنامج افتح يا سمسم ومسلسل زعتور والمدارس في الكويت. عهدت وزارة التربية في الكويت على إقامة مسابقات موسيقية للمدارس بجميع مراحلها. كانت تحدد المقطوعات الموسيقية العالمية من قبل الوزارة وتتوجه المدارس لي لكتابة كلمات لهذه المقطوعات.

يُنشر لي حالياً قصصٌ للأطفال من 6 -9 سنوات في مجلة العربي الصغير

بعنوان (مغامرات العنزة سمحة) 12 مغامرة نشر منها تسع مغامرات حتى الآن. ابتكرت هذه الشخصية وكتبتها بأسلوب مبسط لمبتدئي القراءة حسب ما اقترحته على المجلة. حيث إن كل مواد المجلة للأطفال الذين يجيدون القراءة. نشر لي قبلها قصة بعنوان (ثوب أحمد) ونعرف أن مجلة العربي ومجلة العربي الصغير لها انتشار واسع في الوطن العربي.

هذا بالإضافة إلى قصص متناثرة للأطفال نشرت في عدة مجلات في الخليج. ترجمت بعض الحكايات الشعبية في البحرين إلى الإنجليزية بناء على تكليف من إدارة التراث في متحف البحرين الوطني عام 2012.

■ في فرنسا درست آدابها الشعبية، هل لتراث المجتمعات الغربية نقاط تلاق وتقارب مع موروثنا؟

■■ نعم بالتأكيد. هناك نقاط تقارب مدهشة خاصة في الحكايات الشعبية مما يؤكد نظرية أن كثيراً من الحكايات في العالم هي ثمار شجرة واحدة جذورها في الهند. هناك تشابه أيضاً في الأمثال فالتجارب الإنسانية لا تختلف كثيراً.

بالإضافة إلى الحكايات هناك أيضا بعض الفنون مثل فن (لفريسه) الذي ذكرته وهو فن الحصان الخشبي وهي دراما شعبية. اكتشفت أنها تؤدى في فرنسا وبريطانيا ودول أوروبية أخرى ولها تاريخ وحكايات. هذا الفن لا يوجد في الوطن العربي إلا في الكويت والبحرين وقطر والمنطقة الشرقية وجدة في السعودية رغم أنه انتقل من بغداد إلى الأندلس قديما.

أثناء دراستي للغة الفرنسية وجدت أن دراسة آدابهم الشعبية من حكايات وأغان وأمثال إجبارية وضمن المنهج وفي الكتب المقررة وعلينا أن نحفظها عن ظهر غيب ونؤديها فردياً وجماعياً خاصة في السنوات الأولى. ما زلت أذكرها وأغنيها لأحفادي. في مراحل دراسية لاحقة فرض علينا البحث الميداني فكنا ننزل إلى الشوارع ونجري بحوثاً ميدانية مع مواطنين فرنسيين من جميع الفئات، من المثقفين إلى العمال وسائقي الشاحنات وحراس المباني فلكل فئة لهجة ومفردات مختلفة تماماً وأحياناً بعيدة عن اللغة الرسمية الأم التي ندرسها. ثم نكلف بتحويل ما جمعناه ميدانياً من الحكايات بتلك اللهجات والمفردات إلى اللغة الفرنسية الأدبية الراقية.

هذا بصراحة ما نبهني لاحقًا إلى جمال إبداعاتنا الشعبية ودفعني إلى جمعها وتدوينها وإحيائها وتوظيفها.

■ أنت قاصة وروائية، مجموعتك "هذا" حول ماذا تدورُ أفكار قصصها القصيرة؟

■■ عنوان المجموعة (هذا) هو عنوان آخر قصة في الكتاب.

القصة عبارة عن لقاء وحوار بين روائي مسن وشاعرة مغتربة.

(باختصار) في نهاية الحكاية يقول الروائي المسن: أتعلمين؟ هذا ما كنت أحلم به كل حياتي.

سألت: ماذا؟

قال: هذا.

ولوح بذراعيه حوله. نظرت حولها ولم تفهم.

قال: هذا اللقاء، هذا الحوار وهذا الشعور.

قالت: روائي كبير مثلك لا بد وأنه قد نعم بكثير وربما بأفضل من كل... هذا.

قال: من التقيت بهن من مبدعات ونساء بشكل عام كن إما يحاولن فرض أنوثتهن أو أعمالهن عليَّ، وإما يتحدين رجولتي أو كتاباتي وإما يلهين بهما أو كل ذلك معاً.

قالت: لكنك وصلت.

قال: وصلت ...دون هذا !

قصص مجموعة (هذا) رؤى تحليلية للنفس الإنسانية وطرح لحلول تنويرية واعية لما تواجهه في الحياة اليومية بأسلوب قيل عنه أنه يتمتع بخفة الظل وروح الدعابة. الشخوص ناس عاديون من متوسطي العمر نراهم كل يوم في أماكن العمل وفي البيت وفي الشارع ونلتقي ببعضهم صدفة في محطة حافلة أو في مطعم أو فندق أو في ناد أدبي.

المرأة في قصصي قوية عصرية تعتمد على ذاتها في المعيشة وفي اتخاذ القرارات التي ترفعها وتدفعها للأفضل دون تمرد ودون صراع، محافظة على وئامها مع المجتمع ومع الرجل مهما تعقدت الأمور. الرجل في هذه المجموعة ربما يبدو حائراً كأنه أمام ظاهرة عجيبة تحمله إلى عوالم يجهلها.

في قصة (لتقول شيئاً)، نجد المفاضلة أو المقابلة بين شخصية راوي الحكاية الكاتب السياسي والمرأة المحامية التي تعرف إليها، وتعرض لنا مواجهة صريحة مع الذات فيقول عنها (هي تعشق كل جديد وتتمنى كل يوم وجهاً جديداً .. مزاجاً جديداً .. أفكاراً جديدة .. لغة جديدة) وبهذه المقدمة، نتعرف على هذه الشخصية المتفتحة والمتجددة والتي ساقتها الصدفة إليه وعلى الرغم من الإعجاب إلا أنه يبعدها عن طريقه وحياته فيقول: (استعدت حياتي واعتدادي بنفسي كوطن ذي حضارة عريقة لكن....... معزول ووحيد)، يخسرها بسبب الجمود الذي يسيطر عليه بكل ما أوتي من قوة العنت

والانغلاق الفكري والروحي. قصة (حين يحتار) تبدأ من النهاية (جعله خبر محاولتها الفاشلة للانتحار يتوقف لحظات عن الحياة) ثم تنكشف الأسرار الخفية وراء الحدث ووراء عنوان القصة (وحدها ترعبه بالحماقات التي ترتكبها...... وحدها تسقط في الشرك ذاته ألف مرة دون أن تتعلم وحين يحتار كيف يخلصها يشتمها)، قصة(صغيرة وتوافقني) بطل القصة يعشق السينما التي تخلق الشخصيات المتكاملة المبهرة ويصف نفسه (تعودت على مجموعة النساء السلبيات اللاتي يشاركنني حياتي منذ ولدت وامرأة سلبية هي التي يبحث عنها الآن من أجلي) وهنا يظهر دور الحوار الذي بدا في القصة هو نقطة الصراع والعقدة وأيضاً الحل حين ينطلق الحوار محملا بالأفكار الطليعية على لسان المرأة التي تقدم وأهله لخطبتها وسألها عن رأيها بفيلم جديد لكنها لم تسكت أو تبدي قبولاً زائفاً بالصمت ومن خلال الحوار وضعت أفكارها ورأيها معياراً للمشاركة الزوجية فقالت (أنا وجدت في ذلك الدور استهزاء بالمرأة قوية العزيمة .. ما كان يجب أن يظهروها بتلك الأسمال لمجرد أنها متمردة على واقع غير مناسب وتسعى إلى الأفضل في حدود إمكاناتها). وهكذا نجد القصة تحريضاً على هدم السلبية وتغيير فكرة المرأة الدمية. في قصة (ثم ينهي اللقاء) الشخصية المحورية شابة تعمل في صفحة إعلانات في جريدة يومية معروفة ولكن بكفاءة ضعيفة ترتكب كثيراً من الأخطاء وأثناء اجتماع مع جميع العاملين طلب منها رئيس التحرير أن تعبر عن رأيها في قضية وطنية كانت تشغل الناس وهي التي لم تتعود على إبداء رأيها في أي شيء فتقول (أهلي يتبادلون الآراء في أمور كثيرة حتى الوجبات إلا معي أنا). ولكن الكشف الذي ينير الطريق ويعبر بها إلى ذروة الفعل والوجود والتحقق هو إبداء رأيها كمواطنة عادية فيطلب منها رئيس التحرير كتابته لينشر ويتكرر ذلك لتتحول إلى صحافية مرموقة.

في قصصي كل عقدة ولها حل. وكل عقبة ومشكلة درس جديد.

■ **أنت تختلفين عن الكثير من المبدعات، تؤمنين بدعم المرأة بشكل عام، تعطين، تهبين دون مقابل، كيف نسجت خيوط هذا العطاء؟**

■■ من سيدعم المرأة إذن؟ المرأة سر الوجود والبشرية. مخلوق جميل، ذكي، قوي، صلب حنون، عطوف معطاء أوهموه بالضعف فصدقه ونصبوا له الشراك فوقع فيها.

ملاحظتك هذه وردت أيضاً في دراسة نقدية عن المرأة في مجموعة قصصي الاولى بعنوان (السيدة كانت) في كتاب صدر بالإنجليزية عن الجامعة

الأمريكيـة في مصـر. الكتـاب بعنـوان (كاتبـات عربيـات) Arab women writers . A critical Reference Guide 1873-1999 ص 265 من الكتاب.

ورد في الدراسة باختصار شديد أن قصصي تعكس صورة المرأة التي تتبع سعادتها من الأشياء في الحياة ولا تتبع من الرجل وما يمكن أن يقدمه لها وأنها تعيش سعيدة بذاتها حتى وإن لم تكن ثرية أو فائقة الجمال.

وجدت منذ صغري أن صورة المرأة في الآداب العربية وغير العربية بشكل عام محبطة خاصة روايات ما بعد الحرب العالمية الثانية الخمسينيات والستينيات التي استمرت مع الأسف وكان التركيز فيها على جسد المرأة. لم أتمكن من تكملة قراءة أي منها حتى تلك التي نالت شهرة واسعة أو كسبت جوائز عالمية. كانت تغيظني.

من الصعب أن نفصل الكاتب عن كتاباته. وجهة نظر الكاتب وآراؤه هي ثيابه وربما جلده ومساماته وإن كساها لشخوص قصصه.

كنت أصغر عضوة في جمعية النهضة الأسرية في الكويت وتعد جمعية نسائية تغير اسمها ليشارك فيها الرجل أيضاً. كان عمري أربعة عشر عاماً وكان عضويتي صورية لصغر سني في ذلك الوقت لكن كنت عضوة فاعلة تتلمذت على يد رائدة الحركة النسائية في الكويت والخليج المعروفة على مستوى الوطن العربي الأستاذة نورية السداني التي دعمتني منذ طفولتي بالإضافة إلى ما نشأت عليه مع أخي الكبير رحمه الله وكان شعاره (انطلقي) ويحذرني من كل ما وكل من يحاول أن يعرقل مسيرتي في طريق التقدم المهني والارتقاء الروحي. أدركت أن الطريق لن يكون سهلاً وميسراً للمرأة وأن على المرأة أن تتسلح بإيمانها بالله ثم بذاتها وبعلمها وبثقافتها لتصل إلى ما تصبو إليه.



الثقافة مرة أخرى

أ. فلك حصرية

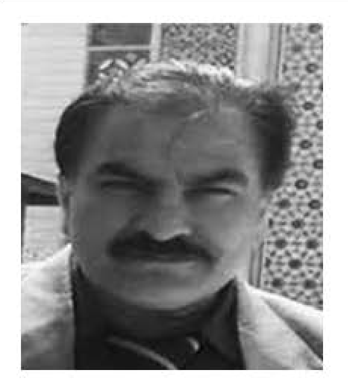
في كل مرة، وعند كل مفترق للطرق، ووسط كم هائل من تساؤلات تتضمن في أعماقها الأجوبة الشافية، والكافية، والوافية، والجامعة لوضع النقاط فوق الحروف، وكشف الزيّف، والادعاء الذي لحق بمصطلح كبير وهام، وضروري الفعل، ومتلازم الاتجاهات، هو يلخص بين جنبيه قصة الحضارة، وتواجد البشرية، وعنوان التطور، والتفوق، والتقدم والازدهار. باختصار نجمعه في "الثقافة، والوعي الثقافي"... وبعيداً عن تقديم المصطلح بكامل أبعاده، وتأطير الوعي بكل جوانبه، نقول: لا ثقافة من دون وعي، ولا وعي من دون ثقافة، فالوعي والثقافة هما وجهان لعملة واحدة، بخاصة ارتباطهما بطبيعة الإنسان الاجتماعية وتطورها، ونشاطاته الإبداعية والعلمية ـ ومنذ الأزل ـ إذ يتطور الوعي لدى الفرد بممارسته لحياته الاجتماعية، وطريقة تفاعله ومن حوله من الأفراد، إضافة إلى مقدار معرفته، وكيفية تعامله مع طبيعة الأشياء، وقدرته الحقيقية على اتخاذ القرار المناسب في الوقت اللازم، وضمن المكان المواكب لحياته، ونشاطاته ونضجه ووعيه المعنوي المساند والداعم لوجوده المادي، الحسي والحياتي المؤثر والمتأثر، بمجموعة العوامل، والمؤثرات التي تحيط به، ويتفاعل معها، وتتفاعل معه.

وإذا ما كان عصرنا يتميز بكونه عصر التكنولوجيا الفائقة التقدم والتطور، والتغير السريع، وهو عصر ثورة الاتصالات الصاروخية والراقية فقد كان الحافز الأكبر، والأكثر سرعة وحركة، لدفع الإنسان ـ سيَّان أراد أم لم يرد، أو شاء أو لم يشأ ـ إلى توسيع نظرته، ورفع مستوى الوعي لديه، طالما أن الأمر يتطلب منه البحث الدائم، والتفتيش الحثيث والجاد والخلاق عن كل ما هو جديد، وصولاً إلى توفير المستوى اللائق والمطلوب لرفع مستوى الوعي والثقافة لديه، ليس في مجال بعينه، وإنما في المجالات كافة. من هنا كان الانفتاح الحقيقي، والمركز الرئيس لتطبيق وتحقيق الوعي العميق، وعي ثقافي فكري أدبي إعلامي، تطويري وتعليمي، منهجي

وتربوي يضع ويرسم أفق طريق مستقبلي، يكمن في تكامله وتنوعه، وشموليته وغناه، وتحديثه ومعاصرته، وماضيه وحاضره ومستقبله، وتراثه وانفتاحه على ثقافات الأرض، ولغات الشعوب، وتجارب الآخرين، جوهر قوة الوعي الثقافي الحقيقي والبنَّاء، لما فيه خير الإنسان، وسعادته، وتطوره.

وبالمقابل تكون انتكاسة الوعي الثقافي قاتلة، حينما يتجه إلى العصرنة، من خلال سعي مدمري الحضارة والثقافة، والأخلاق، والتربية إلى اعتماد فكر يغلب عليه التسطيح، ومصطلحات يتم تسويقها من قبل الغرب، فيما المفكرون لم يستوعبوا خطورتها، وبالتالي لم يستطيعوا تفكيكها، هذا ما أشار إليه السيد الرئيس الدكتور بشار الأسد خلال استقباله المشاركين في اجتماع الأدباء والكتاب العرب الذي انعقد في دمشق مؤكداً سيادته إلى أن أخطر ما يمكن أن تتعرض له المنطقة العربية هو ضياع الهوية، وأن ما يحصل في سورية هو ليس حرباً عليها بالمعنى الضيق، بل لا بد من أن نرى هذه الحرب بالمعنى الأكبر، وهي الحرب على الانتماء.

إن ما يعم العالم - اليوم - من ثقافة (التفاهة والتسطيح الفكري، ونشر كل ما هو رديء، ومنافٍ للقيم الأخلاقية والروحية والاجتماعية والتربوية والفكرية إنما يسعى إلى تكريس التفاهة والرداءة والابتذال في مناحي الحياة وتصديره إلى عالم بات يتخبط في محيط سيء، مادي، إشكالي بحت، والقصد منه إحلال العملة الوضيعة ـ الرديئة مكان القيمة السامية، وهذا الأمر، يتطلب بلا شك حواراً فكرياً، وهذا أيضاً شدد عليه السيد الرئيس في استقباله لرجال الأدب والكتاب العرب من اثنتي عشرة دولة عربية، حيث يقول: "يجب ألا نفصل الفكر عن السياسة، وعن المجتمع، ويجب أن نفكر ما هي الشخصية الجامعة التي نعمل عليها، من أجل بناء الإنسان، وتعزيز الانتماء للأرض وللأوطان"



العودة إلى القنيطرة : حكاية المكان والزمان والإنسان في رواية "أبعد من نهار"

أ. عماد نداف

كاتب وإعلامي من سورية

أخفى الكاتب السوري أيمن الحسن نفسه بين حشود من الشخصيات كانت تعيش في صخب حياة صعبة، فإذا هو بينها يعيش معها، ويرصد معاناتها، ويسرد ملحمتها الكبرى متمترساً في لعبة سردية صعبة وممتعة معاً.

وفي لعبة السرد عنده، حقق منجزاً لافتاً يتعلق بالمكان والزمان والحدث والشخصيات، فالمكان عنده هو بطل الحكاية، والحدث هو مسارها، والإنسان روحها، ولكي نتعرف على هذه الميزة في كتابات أيمن الحسن علينا أن ندقق في روايتيه: "في حضرة باب الجابية"، و"أبعد من نهار"، وربما في أعمال أخرى لم نطلع عليها.

والمكان كما يجمع النقاد، يكتسب أهمية كبيرة في السرد، لا لأنه أحد العناصر الفنية للرواية، أو لأنه الحيز الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، كما يقول الناقد أحمد زياد محبك، بل لأنه يتحول فى بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها.

وما فعله الكاتب السوري أيمن الحسن هو إعادة تكوين المكان متلاحماً مع روح شخصياته ومعاناتها ومأساتها. وهذا يعني أنه سعى جاهداً لبناء ملحمة للمكان، وإن كانت التسجيلية أضرت بهذا الجانب، وخاصة في روايته "أبعد من نهار" أو (**دفاتر الزفتية**) التي سنتحدث عنها في هذه الدراسة.

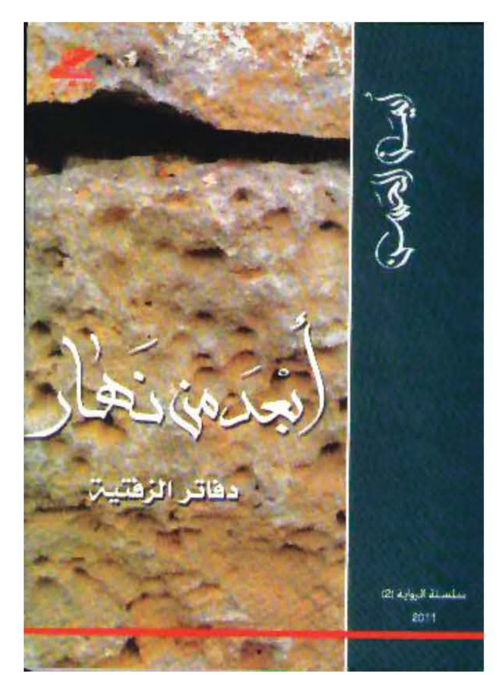
وفي تجربته الروائية حقق أيمن الحسن منجزاً آخر، في الانتقال من سردية (**طفل البسطة**) عندما نشر روايته (في حضرة باب الجابية)، إلى سردية شعب واسع في روايته العتيدة التي نتحدث عنها ، فنحن أمام حشد كبير من الشخصيات، تؤسس روح النص بمشاعرها ومعاناتها وفرحها وحزنها ، والأهم في علاقتها الوطيدة مع المكان.

تنقلنا رواية أبعد من نهار (**دفاتر الزفتية**) إلى مرحلة صعبة وحاسمة من التاريخ السوري، يمكن وصفها بأنها المرحلة الفاصلة بين حربين هما: حرب حزيران عام 1967 ، وحرب تشرين عام 1973 ، وفي مضمونها تعكس صورتين واحدة للهزيمة والمأساة والثانية للتحرير والانتصار.

تتألف الرواية من ثلاثة دفاتر:

- الدفتر الأول عنوانه: أيام جولانية.
- الدفتر الثاني عنوانه: يوميات الزفتية.
- الدفتر الثالث عنوانه: مازال اسمها القنيطرة.

واستخدام فكرة الدفاتر، حمل نوعين من المهمات، مهمة السرد الخاص بكل شخصية، ومهمة تسجيلية لوقائع إعلامية جرت وتجري مسبوكة بعلاقتها بالشخصيات، فنرى في الدفتر الأول صيغة جميلة لأحداث المكان، فهي تربط لحظة العودة بالمعاناة، وكأنه يبدأ بالخاتمة ليعود إليها.



وإذا كان الكاتب المذكور، يبني تجربته الروائية على سعي حثيث للتميز في الأسلوب والموضوعات، إلا أنه يغامر فيدخل في منجزه الروائي العتيد بوابة كبرى تفتح على تاريخ كامل لوطن في مرحلة هامة هي الهزيمة والحرب والتحرير.

يبدو المكان في هذا المنجز حاضنة للأحداث التي تتجه إليها مسارات كثيرة في حياة الشخوص المكابدة مع معاناة الهزيمة والحرب والفقر والحب، وهو مقسوم إلى أكثر من وعاء جغرافي، فهو يبدأ في **(الزفتية)** وهو تجمع قريب من مدينة دمشق للفقراء والنازحين من الجولان بعد احتلال إسرائيل له في حزيران عام 1967، وينتهي في القنيطرة لحظة تحريرها في حزيران عام 1974، ويذهب إلى ضفاف الفرات وأمكنة أخرى تتطلبها تفاصيل خاصة ببعض الشخصيات.

أتقن الكاتب السوري أيمن الحسن استخدام أدواته الفنية للحديث عن حدث وطني كبير هو تحرير القنيطرة، وفي رؤيته لهذا الحدث، وقبل أن يدخل في عمق تجربته الروائية يعلن في **(أول الغيث)** على لسان الدكتور حلمي غانم أن رحلة الألف ميل بدأت: " صحيح أن الطريق طويلة من القنيطرة إلى القدس، لكن رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة"(1)، وفي ذلك تأشير ممنهج إلى الرسالة الكبرى للمشروع الوطني الذي يتحدث عنه روائياً.

ومن يدقق في دفاتر الزفتية يكتشف أن الكاتب يذهب في لعبة الزمن بين الماضي والحاضر، لأن المسار الذي يريد الوصول إليه أي لحظة التحرير، لا بد لها من أن تعيدنا إلى لحظة الاحتلال، أو الخروج المأساوي في هزيمة حزيران 1967، وهو هنا يقفز برشاقة بين الأزمنة السوداء والأزمنة البيضاء الذاهبة إلى المستقبل (فلسطين)، بل إن الرقيب أول طلعة **(أحد شخصيات الرواية)** يحدث زوجته الشامية عن قريته المطلة على بحيرة طبريا قائلاً: "وقت وصلوا اللاجئين قريتنا رحنا نمازحهم جبتوا لنا البلا، فيردون واثقين: ياجماعة جاييكم البلا فينا وبلانا(2)".

هي عبارة تفتح على المأساة العربية كلها، وتؤكد أن المسألة ليست معاناة محصورة بمرحلة ومكان بل هي مفتوحة على الوجود العربي كله، وكأن الرقيب طلعة ينظر إلى البعيد في رؤية الجندي الناضج الواعي لحقيقة الصراع الكبير الذي يستهدف المنطقة العربية برمتها.

ولكي يدعم الكاتب السوري أيمن الحسن رؤيته الملحمية للحدث الذي يريد تقديمه كمنجز روائي، لجأ في صفحات كثيرة من الرواية إلى (التسجيلية)(3)،

وهي لعبة مفيدة لتمرير رسالة وطنية في النص، ولتوطيد فكرة الملحمية ، لكنها فخ فني في السرد الروائي، جعلته يستخدم الشعارات أحياناً، ويدوّن محاضر إعلامية غير مطلوبة أبدا، وكان يمكن أن يستغني عنها بابتكارات أخرى لم يكن ليعجز عنها.

هذه المسألة نتلمس تفاصيلها في أماكن كثيرة يقدم فيها وقائع عن الراديو والصحيفة والبيان والخطاب وقد اضطرته هذه الرغبة إلى تقديم تفاصيل مباشرة عن أحداث وقعت في الجبهة السورية والجبهة المصرية خلال حرب تشرين، بل قدم للقارئ إيضاحات معلوماتية تتعلق بمشاركة العراق والسعودية والمغرب وغيرها من البلدان العربية في الحرب: " بدأت قواتنا هجومها الساعة 14 من يوم السبت 10 رمضان 1393 هجرية الموافق 6 تشرين الأول 1973 ميلادية بقصف جوي شاركت فيه حوالي 100 طائرة وتمهيد مدفعي ، شارك فيه 1152 مدفعاً وهاوناً.."(4)

بل يعود في مقاطع أخرى إلى حرب حزيران، ويقتبس وقائع شبيهة نقرأ منها : "عملياً حشدت إسرائيل على الجبهة المصرية ما لا يقل عن 170 ألف جندي لمواجهة 80 ألف جندي مصري على الأكثر .."(5)

كذلك رصدت الرواية مسار حيوات شخصيات كثيرة ، كان يربط بينها أكثر من خيط ، أول تلك الخيوط هو السارد/ الراوي، ثم الصحفي، وهو يدون مشاهداته، والأهم هو ذاكرة الناس ونبض الضمائر الحية للإنسان السوري، وهو يعيش مأساته وانتصاراته، لذلك كانت شخصياته حية واقعية قادرة على تشكيل النماذج الروائية التي يبني عليها الحدث الملحمي الكبير، وعندما نسترجع الشخصيات نجد أنها كثيرة وغنية، وتحمل ملامح مأساتها وطموحاتها وصدقها: الدكتور عزمي، أم عمشة، الاستاذ جابر، أم عايد، أبو عايد، أبو معروف، الشهيد أبو حسين، الرقيب طلعة، الدكتور حلمي، ابنته..

وفي النقد، ينفي الباحثون أن يكون المكان عنصراً زائداً في الرواية، لأنه "يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله" كما يرى الناقد حسن البحراوي(6).

لذلك تراءى لنا أحياناً أن المكان في رواية (أبعد من نهار) كان الهدف في السعي الحثيث عبر كل التفاصيل لتقديم حكايته التي تحولت إلى حكاية إنسان. إلا أنه هنا هو مكان حقيقي ليس تخييلياً، لأنه يحكي عن القنيطرة المكان

الرئيسي، وعن الزفتية كمكان رديف يستكمل جزئيات الحكاية السردية، لكن بطولة المكان هنا تتنافس مع بطولة الحدث الذي هو التحرير.

وهذا يعني أن رواية أبعد من نهار لم تقدم لنا مكاناً تخيلياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة كما يحدده الدكتور سيزار أحمد قاسم في كتابه عن بناء الرواية(7)، وإنما قدمت مكانا واضح الملامح والتاريخ للتأسيس لملحمة كفاح وطني عارم وصعب وتاريخي في آن واحد، ومن المعروف في فن الرواية أن ثمة علاقة بين الرواية التسجيلية والتخييل، وثمة روايات سورية ذهبت بشكل واضح نحو التسجيلية وهي تتحدث عن الحرب الأخيرة، وهنا نبرر للكاتب أيمن الحسن هذا الاتجاه، ونأخذ عليه استغراقه أحياناً في المباشرة والشعارات.

اشتغلت الرواية على ثلاثة مستويات دفعة واحدة: الأول سردي خلاق ذهب في أسلوبه باتجاه الانتقال الزمني بين أكثر من مكان وأكثر من زمان، أكثر من مكان حيث يتنقل الحدث والسرد بين القنيطرة والزفتية ونهر الفرات، وبين أكثر من زمان، فنتعرف على الواقع قبل وبعد وأثناء ، ثم ذروة الحدث أي التحرير، وتبلغ ذروة هذه السردية الخلاقة في التصوير الملحمي للعودة إلى مدينة القنيطرة بعد(8).

الثاني تسجيلي من خلال ملاحظات الصحفي في أكثر من محطة، وقد أضر جزء من هذا الجانب في عملية السرد عندما أورد معطيات تاريخية وخطابات سياسية وعناوين تصلح للصحافة في سياق عرض التفاصيل التي يريدها لخدمة الغرض الدعائي رغم أنه وطني، لكن كان يمكن للرواية أن تقدمه بمعطيات أدبية ثرة ، وفي جزء منه يمكن وصفه بالناجح، قدم شخصيات حقيقية، بدت روائية كشخصية السيدة وداد ناصيف، السيد أبو زهدي، ممن تحدوا الاحتلال وصمدوا في مدينة القنيطرة إلى أن حررت، وهي شخصيات واقعية لكنها وردت في النص لتبدو وكأنها شخصيات روائية.

الثالث: استخدام أنواع الخط ولونه ، فهناك خط عادي وخط مائل وخط غامق. وهذا المستوى يدل على أناقة في الأسلوب، وأضره أيضاً الاقتباسات الحرفية التي تمت الإشارة إليها.

الرابع: تقديم معاناة الناس من خلال قصص مدخلة على حياة الشخصيات نجح نجاحاً باهراً في بعضها مثل قصة أم إدريس(8).

الهوامش:

(1) أيمن الحسن ـ أبعد من نهار ـ دفاتر الزفتية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2011 ـ ص 9.

(2) المرجع السابق ص 35.

(3) يورد معلومات عن اتفاقية الدفاع المشترك: "وقعت سورية مع الجمهورية العربية المتحدة اتفاقية دفاع مشترك في 4 /1966/11 لمواجهة احتمالات العدوان الإسرائيلي... إلخ " ص 93 من الرواية .

(4) المرجع السابق ـ ص 204.

(5) المرجع السابق ـ ص 96 .

(6) بحراوى، حسن، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، 1990ـ ص 33.

(7) قاسم، د. سيزار أحمد، بناء الرواية ، دار التنوير، بيروت، 1985ـ ص 74 .

(8) راجع الدفتر الثالث من دفاتر الزفتية : ص 202 من الرواية.



من قصص العرب

د. عبد اللّه الشاهر

أحد مشاهير العرب أعجبته بنت عمه فخطبها من عمه، ودفع له مائة ناقة مع راعيها مهراً لها، فقال له عمه:

أنت أحق بها من غيرك ولكن أريد مهرها جوادك، فتوقف عن الجواب، لمكانة الخيل في قلبه، فنظرت إليه ابنة عمه وغمزت له بعينها من أجل أن يوافق على طلب أبيها، فتنهد ثم أنشد رداً عليها وعلى مسمع أبيها قائلاً:

لصلصلة اللجام برأس طرف ... جيادُ الخيلِ إن أركبها تنجي

أحبُّ إليَّ من أن تتزوجيني ... وإنّي إن صحبتك توقعيني

وقعقعة اللجام برأس مهري ... دعيني واذهبي يا بنت عمي

أحبُّ إليّ مما تغمزيني ... أفي غمز الجفون تراوديني

وما هانَ الجوادُ عليَّ حتى ... فمهما كنت في نعم وعزٍّ

أجودُ به ورمحي في يميني ... متى جار الزمان ستزدريني

أخاف إذا حللنا في مضيق ... وأخشى إن مرضتُ على فراشٍ

وجدَّ الركضُ أن لا تحمليني ... وطالت علّتي.. لا ترحميني

فلما سمعت ما قال اغرورقت عيناها بالدموع وأنشدت تقول:

معاذ اللّه أفعلُ ما تقول

ولو قُطِعَتْ شمالي عن يميني

متى عاشرتني وعلمتَ طبعي

ستعلم أنني خيرُ المقربين

وتحمد صحبتي وتقول كانت

لهذا البيت كالحصن الحصين

فظُنَّ الخيرَ واترك سوءَ فكرٍ

وميِّز ذاك بالعقل الرزين

فحاشا من فعال النقص مثلي

وحاشاها الخيانة للأمين

فلما سمع أبوها منهما ذلك علمَ أنّه كفءُ لها فقال له:

احتفظ بإبلك وحصانك وبنت عمك...!

فقال الخاطب: يا عم خذ حصاني...

قال العم: لا حاجة لي بحصانك وإنما أردت أن أقيس فيك

مدى تمسكك بمن تحب!!